

اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب



گوپی چند نارنگ



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب

اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب

گوپی چند نارنگ



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل (حکومتِ ہند)
ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی 110066

Urdu Ghazal aur Hindustani Zehn-o-Tahzib

(Urdu Ghazal and Indian Mind and Culture)

by

Gopi Chand Narang

سنہ اشاعت	جولائی 2002 شک 1924
پہلا اڈیشن	1100
قیمت	250 روپے
سلسلہ مطبوعات	993
کمپوزنگ	: محمد موسیٰ رضا

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک۔1، آر۔کے۔پورم، نئی دہلی 110066

طابع: آر۔ٹیک۔ آفسیٹ پرنٹرس، دہلی 110032 فون 229 2110

انتساب

اُن شاعروں، ادیبوں اور دانشوروں کے نام جنھوں نے
موجودہ نامساعد حالات میں بھی اس امید کا دامن نہیں چھوڑا
کہ برصغیر کا مقدر آج بھی ان اعلیٰ مشترک تہذیبی اقدار سے
وابستہ ہے جو صدیوں کے عمرانیاتی ربط و ارتباط سے
استحکام پذیر ہوئیں، اور جن کو اپنائے بغیر برصغیر کے
مستقبل کا کوئی روشن تصور ممکن نہیں۔

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ کار زیادہ سے زیادہ وسیع ہو، اور سارے ملک میں سمجھی بولی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں جہاں تک ممکن ہوسکے پوری کی جائیں، اور نصابی و غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں، سماجی اور طبعی علوم کی اپنی اہمیت ہے۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے اور زبان کی ہمہ جہت ترقی کے لیے اُسے سماجی علوم، سائنس اور ٹکنالوجی سے جوڑنا بھی ضروری ہے اور علوم انسانیہ سے بھی۔

اب تک قومی اردو کونسل نے مختلف علوم و فنون کی سینکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ ادھر ایک منصوبہ بند پروگرام کے تحت بنیادی درسی اور تحقیقی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا گیا ہے۔ ہم پروفیسر گوپی چند نارنگ کے ممنون ہیں کہ انھوں نے ہندستانی تہذیب و تاریخ اور اردو شاعری کے رشتہ پر قومی اردو کونسل کے لیے چار چار سو صفحوں کی تین مبسوط کتابوں کا سیٹ تیار کرنے کی ذمہ داری قبول کی ہے۔ ان کتابوں کی تفصیل حسب ذیل ہے:

۱ ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں
۲ اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب
۳ ہندوستان کی تحریکِ آزادی اور اردو شاعری

ان میں سے پہلی کتاب جس کا نقش اول ۱۹۵۹ء اور ۱۹۶۱ء میں شائع ہوکر

عدم دستیاب تھا، مکمل نظر ثانی اور اضافہ کے بعد پچھلے سال یعنی ۲۰۰۱ء شائع ہو چکی ہے۔ توقع ہے کہ دوسری اور تیسری کتاب سالِ رواں یعنی ۲۰۰۲ء کے دوران منظر عام پر آجائیں گی۔ اردو زبان و ادب اور ہندوستان کے ثقافتی مطالعہ پر اس نوع کا مبسوط پروجیکٹ جو بارہ سو سے بھی زائد صفحات کو محیط ہے، کسی دوسرے ادارے سے ہنوز منظر عام پر نہیں آیا۔ یہ تحقیقی اور تہذیبی موضوع پروفیسر گوپی چند نارنگ سے خاص ہے، اور ڈاکٹریٹ کے زمانے سے اب تک وقفہ وقفہ سے وہ اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ یقین ہے کہ ان تین کتابوں کی اشاعت سے ''اردو شاعری کے ادبی ثقافتی مطالعہ'' کے ایک نئے باب کا آغاز ہوگا۔ قومی اردو کونسل پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ممنون ہے کہ ہماری فرمائش پر انھوں نے اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا۔ امید ہے ادبی حلقوں میں اس کی خاطر خواہ پذیرائی کی جائے گی۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
(ڈائریکٹر)

فہرس

باب اول

ہندستانی تہذیب کا ارتقا

اسلامی تہذیب

مشترک ہندستانی تہذیب

باب دوم

اردو غزل کا جمالیاتی پہلو (۱)

تصور عشق

باب سوم
اردو غزل کا جمالیاتی پہلو (۲)
تصور حسن و جمال

باب چہارم
اردو غزل کا نظریاتی پہلو
تصور ذات اور تعبیر ذات

باب پنجم
اردو غزل کا فنی پہلو

دیباچہ

شعر و ادب میں آفاقیت اور مقامیت کی کشاکش بہت پرانی ہے۔ ادب کو متشکل کرنے میں بعض آفاقی اصول ضرور کارگر رہتے ہیں لیکن ادب کی تخصیص مقامی اصولوں ہی سے طے پاتی ہے۔ ہر زبان کے ادب کی جان اس کی شعریات ہے جو قائم ہوتی ہے ملکوں اور قوموں کے ذہن و مزاج اور ان کی تاریخ و تہذیب سے، جن کے سانچے میں ادب ڈھلتا ہے۔ مثال کے طور پر جرمن ادب وہ نہیں جو روسی ادب ہے اور روسی ادب وہ نہیں جو فرانسیسی یا برطانوی ادب ہے۔ اسی طرح عربی ادب بھی وہ نہیں جو ایرانی ادب ہے، غرض سنسکرت، چینی، جاپانی یا ویتنامی ادب ہو، یا ہسپانوی یا لاطینی امریکی، ہر ادب کی اپنی شناخت اور انفرادیت ہے۔ بعض آفاقی رویے اور رجحانات ضرور کارگر رہتے ہیں، تاہم ہر ادب پہچانا جاتا ہے اپنی تہذیبی نقش گری اور خاص اپنی لسانی اور شعریاتی تشکیل سے۔ غرضیکہ جس طرح فرانسیسی ادب کی تحسین و تفہیم کے لیے بنیادی پیمانہ فرانسیسی تہذیب و شعریات ہی ہو سکتا ہے، اسی طرح ہندستانی ادب کی تحسین و تفہیم کے لیے بھی ہماری اپنی شعریات و تہذیب کا پیمانہ شرط ہے۔ تاہم یہ بات بھی صحیح ہے کہ ہندوستان ایک وسیع اور بوقلموں ملک ہے پورے یوروپ کی طرح، جس میں متعدد زبانیں اور متعدد لسانی و ادبی کلچر اور شعریاتی سلسلے ہیں جو باہمدگر مربوط بھی ہیں اور مختلف بھی۔ دراوڑی زبانوں کی روایتیں یکسر وہ نہیں ہیں جو ہند آریائی زبانوں کی ہیں۔ اور تو اور ہند آریائی زبانوں میں بھی بنگالی، گجراتی، مراٹھی، ہندی، وغیرہ ہر چند کہ ہند اساس ہیں، اپنی اپنی تخصیص بھی رکھتی ہیں۔ تہذیبی رشتے براہ راست اور سادہ نہیں ہوتے۔ نوعیت کے اعتبار سے تہذیبی رشتے خاصے پیچیدہ اور جدلیاتی ہوتے ہیں، اور ذہن و مزاج اور تاریخ و عمرانیات میں

گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ اس قول محال کی صورت ہیں کہ بیٹا اپنا باپ بھی ہے۔ اس کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ فردوسی و رومی و سعدی و حافظ ہرچند کہ اپنی تہذیب کے بطن سے پیدا ہوئے لیکن یہ اسی تہذیب کے معمار اور اس کے نقش گر بھی ہیں۔ بعینہٖ والمیکی ہوں، ویاس یا کالیداس، یہ ہندستانی ذہن و مزاج یا تہذیب و شعریات کے پروردہ یا تشکیل کردہ بھی ہیں اور اس کے تشکیل کنندہ بھی۔ یہی معاملہ جدید ہندستانی ادبی روایتوں اور کلچر کا بھی ہے۔ اردو ملی جلی ادبی اور تہذیبی روایتوں کے بطن سے ابھری ہے اور اپنی نقش گری خود بھی کرتی ہے۔ اس ضمن میں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اردو ایک 'ہند آریائی زبان' ہے۔ ہندی و بنگالی و مراٹھی سے اس کا رشتہ اصلی و اساسی ہے۔ اس کا ذہن و مزاج ہندستانی ہے لیکن اس میں عربی و فارسی اثرات کا رنگ چوکھا ہے۔ اس کی شعریات باقی تمام ہندستانی زبانوں سے اس اعتبار سے الگ ہے کہ اس نے عربی فارسی اجزا کو اٹوٹ سے ممزوج کرکے ایک نیا ہیولا خلق کیا ہے، جس کی بدولت یہ نہ عربی و فارسی کی کاربن کاپی ہے نہ سنسکرت کی۔ اردو نہ عربی کی طرح سامی خاندان سے ہے نہ فارسی کی طرح ایرانی خاندان سے، اردو لسانی ساخت و اساس کے اعتبار سے ہند آریائی ہے، لیکن دو عظیم تہذیبوں کے درمیان ربط و ارتباط نے اسے ایسی امتیازی حیثیت عطا کی ہے جو برصغیر کی زبانوں میں کسی دوسری زبان کو حاصل نہیں۔ اردو گویا زبانوں کی دنیا کا تاج محل ہے جو اپنے تہذیبی و جمالیاتی امتزاجی حسن و دلکشی اور طرحداری سے اپنی الگ انفرادیت اور امتیازی شناخت رکھتا ہے۔

اردو کے تہذیبی امتیاز و انفراد کے بھید بھرے سنگیت کو میں بچپن سے سنتا رہا ہوں، بلکہ یہ میری سائیکی کا حصہ ہے، ہرچند کہ اردو میری مادری زبان نہیں اور میری ابتدائی پرورش بلوچستان میں غیر اردو ماحول میں ہوئی۔ شاید نفسیاتی و ذہنی کشش کا یہ بھی ایک سبب رہا ہو۔ بہرحال جب میں نے ۱۹۵۲ء میں تاریخی دلّی کالج میں ایم.اے. اردو میں داخلہ لیا تو اس کا بھی کوئی داخلی سبب رہا ہوگا کیونکہ امتیازی تعلیمی کیریر کی وجہ سے میرا سائنس میں جانا طے تھا لیکن والد صاحب بلوچستان میں تھے اور دہلی آجانے کے بعد میں اپنی پسند و ناپسند میں آزاد تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو بٹوارے کی سیاست کی بھینٹ چڑھائی جارہی تھی اور اردو میں دور دور تک کوئی طالب

علم نظر نہیں آتا تھا۔ دو برس بعد جب میں نے ڈاکٹریٹ میں داخلہ لیا تو میرا موضوع یہی تھا اور یہی تجسس دامن گیر تھا کہ اردو کے تہذیبی، عمرانیاتی اور جمالیاتی تمول، ترفع اور تہہ داری کی نوعیت و ماہیت کیا ہے اور ہندستانی ذہن و مزاج سے اس کا رشتہ کیا ہے، اور اگر یہ رشتہ گہرا ہے تو زبان ہر نوع کے چیلنج اور شدائد کو جھیل جائے گی۔

ہندوستان نیا نیا آزاد ہوا تھا۔ بعض لوگوں کی آنکھوں میں آدرش اور خواب ابھی باقی تھے۔ دہلی یونی ورسٹی کا شعبۂ اردو میری عرضداشت پر (جس پر تراسی (۸۳) اراکین پارلیمنٹ کے دستخط تھے) پنڈت جواہر لعل نہرو کے حکم خاص سے وجود میں آیا جس میں بعد کو وہ بہ نفس نفیس تشریف لائے تھے۔ مولانا ابوالکلام آزاد حیات تھے۔ ڈاکٹر ذاکر حسین کی خدمت میں مجھے برابر نیاز حاصل رہا، صدرِ جمہوریۂ ہند ہونے کے بعد بھی وہ کرم فرماتے رہے۔ ڈاکٹر تارا چند، ڈاکٹر سید عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب، خواجہ غلام السیدین، کرنل بشیر حسین زیدی، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، سید احتشام حسین، مولانا امتیاز علی عرشی، مالک رام، مسعود حسن رضوی ادیب، نجیب اشرف ندوی، ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور یہ سب میرے کرم فرمائے خاص تھے۔ یہ لوگ مشترک ہندستانی تہذیب کے پیکر جمیل اور اعلیٰ قدروں کے امین تھے۔ آج بھی ان کو یاد کرتا ہوں تو مجھے اپنی خوش بختی پر رشک آتا ہے۔ میری ذہنی تربیت میں اگر قدروں کی کچھ جلوہ گری ہے تو وہ ان ہستیوں کے فیضان کا ادنیٰ پرتو ہے۔

۱۹۵۲ء سے ۲۰۰۲ء تک میرا ادبی سفر اگر کچھ نہیں تو نصف صدی کو تو محیط ہے۔ اسے دیوانگی ہی کہا جائے گا کہ میرے کام میں خواہ وہ زبان و لسانیات و اسلوبیات سے تعلق رکھتا ہو یا اساطیر و دیومالا سے، کتھا کہانی، فکشن، افسانہ یا غزل و مثنوی سے یا ادبی تھیوری سے، میر و غالب و انیس و اقبال و نظیر سے یا پریم چند، منٹو، بیدی، کرشن و فیض و فراق سے، جڑوں کی کھوج یا تہذیبی رشتوں کی بازیافت کہیں نمایاں کہیں تہہ نشیں میرے ہم رکاب رہی ہے اور میری ترغیب ذہنی کے لیے سمت نما کا کام کرتی رہی ہے۔ اس میں میں کتنا کامیاب ہوا کتنا ناکام، شاید جہاں معاملہ عشق کا ہو، کامیابی و

ناکامی پیمانہ نہیں ہوا کرتیں۔

میرا ڈاکٹریٹ کا موضوع "اردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ" تھا۔ اس کا مثنوی والا باب جو ساٹھ ستر صفحوں پر مبنی تھا، دو تین برس کے مزید کام کے بعد تقریباً چار سو صفحات پر مشتمل کتاب کے طور پر ۱۹۵۹ء اور ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد جلد ہی میں وسکانسن یونی ورسٹی چلا گیا اور لسانیات و اسلوبیات میں لگ گیا، ہرچند کہ تہذیبی مسائل پر غور و فکر کا سلسلہ اس کے بعد بھی جاری رہا۔ تہذیبی مطالعے کا موضوع اتنا وسیع، پیچیدہ اور کثیرالجہات تھا کہ سمیٹنے کی ہمت ہی نہیں پڑتی تھی۔ یہ ہمت اب بھی نہیں، تاہم نوٹس میں برابر اضافہ ہوتا رہا اور مباحث میں توسیع کا سلسلہ جاری رہا۔ بارے میرے کرم فرما ڈاکٹر محمد حمیداللہ بھٹ قومی اردو کونسل میں ڈائرکٹر بن کر آئے، انھیں معلوم ہوا تو انھوں نے اس پروجیکٹ کی پیروی مجھ پر فرض کردی۔ ان کا بہ دل ممنون ہوں۔ ادھر تقویت اس امر سے بھی حاصل ہوئی کہ نئی تھیوری اور مابعد جدیدیت کی پیش رفت کے بعد تہذیبی جڑوں کے تفاعل، مقامیت اور تہذیبی مطالعہ کو ادب شناسی میں پوری طرح مرکزیت حاصل ہوگئی اور جو کام میں نے پچاس برس پہلے شروع کیا تھا اس کی اہمیت و معنویت کی کماحقہٗ توثیق ہوگئی۔ یوں یہ پروجیکٹ اب تین کتابوں پر مشتمل شائع ہو رہا ہے:

۱ ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں
۲ اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب
۳ ہندستان کی تحریکِ آزادی اور اردو شاعری

دیکھا جائے تو پہلی کتاب مثنوی کے بارے میں ہے، دوسری غزل سے متعلق ہے اور تیسری کا مرکزی حوالہ نظم ہے۔ علاوہ اس کے کچھ اور جہات بھی ہیں۔ کچھ کام دوسروں نے بھی کیا ہے جن سب کو میں سلام کرتا ہوں اگرچہ میری تشفی کسی سے نہیں ہوئی:

ازاں کہ پیرویِ خلق گمرہی آرد
نمی رویم براہے کہ کارواں رفتست

زیرِ نظر کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب ہندستانی تہذیب کے ارتقا بالخصوص مشترک ہندستانی تہذیب اور اس کی جملہ جہات پر مبنی ہے۔ اس کو پیش نگاہ رکھنا اس لیے ضروری ہے کہ یہی وہ سرچشمہ ہے جس سے اردو وجود میں آئی۔ اختصار کے پیش نظر فقط ان نکات کو ابھارا گیا ہے جو آئندہ ابواب کے مباحث کی بنیاد ہیں۔ یہ تمام ابواب ایک مبسوط مبحث کی کڑیاں ہیں، ان کو بطور واحدہ الگ الگ نہ دیکھا جائے۔ ہرچندکہ غزل میں مرکزیت عشق کے تصور کو حاصل ہے تاہم عشق اس عہد کی مابعد الطبیعیاتی 'آئیڈیولوجیکل' سوچ اور عمرانیاتی ساخت کا حصہ ہے، یا دوسرے لفظوں میں یہ اُس تہذیبی و فکری تموج کا تشکیل کردہ ہے جو بھگتی اور تصوف کے سابقے سے وجود پذیر ہوا تھا۔ غرضیکہ اردو غزل میں تصور عشق کی کوئی بحث اس زمانے کے تصور ذات و تعبیر ذات کی ساختوں کو سمجھے بغیر ممکن ہی نہیں۔ اسی طرح حسن و جمال کے تصور کو بھی عشق سے ہٹ کر دیکھنا ممکن ہی نہیں، اردو غزل میں یہ سب ایک ہی تخلیقی بصیرت اور وژن کا حصہ ہیں۔ بظاہر ابواب میں ان کی تقسیم فقط تجزیے کی سہولت یا تنظیم کے لیے ہے، گزارش ہے کہ ان کو مربوط مبحث کے طور پر دیکھا جائے تاکہ اردو غزل کے جینیس سے انصاف ہو سکے جو ہندستانی ذہن و روح میں رچا بسا ہوا ہے۔ میں نے بالعموم غزل کے اعلیٰ ترین معیارات، معدیاتی عظمت اور جمالیاتی حسن کاری سے سروکار رکھا ہے اور سختی سے معروضی طریقۂ کار کی پابندی کی ہے، تاہم چونکہ ہم ایک ایسے دور سے گزر رہے ہیں جہاں لوگ خود اپنی اصل کو پہچاننے کے روادار نہیں اور اپنی ہی جڑوں پر وار کرنا عام سی بات ہے، اس لیے میرے معروضات یا نتائج اگر بعض طبائع پر گراں گزریں تو سوائے اظہار ہمدردی کے کچھ اور ممکن نہیں، کیونکہ سچائی تو سچائی ہے۔ خدا ہمیں سچائی کو دیکھنے اور قبول کرنے کی توفیق عطا فرمائے۔

میری عمر اب بہتر۷۲ سے متجاوز ہے، جو بن پڑا ہے پیش کر دیا ہے۔ اس کے بعد تو اتنا بھی ممکن نہ ہوگا۔ جو کمی رہ گئی ہے صاحبان نظر اُسے پورا کر دیں گے۔ پروفیسر محمد حنیف کیفی صاحب میرے دیرینہ کرم فرما ہیں، شکریے کے رسمی الفاظ ان کے اخلاص و نوازشات کے پیش نظر ناکافی ہیں۔ ڈاکٹر تابش مہدی نے بطور پروجیکٹ

اسسٹنٹ کام کیا اور مسلسل وقت نکالا۔

ایک ایسے دور میں جب صدیوں کی تہذیب پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے، اور وہی زبان جو ہندوستان میں سب سے بڑا تہذیبی پل تھی، غیر تو غیر، خود اس کے نام لیوا فرقہ وارانہ ہاراکری پر آمادہ ہیں، ان حالات میں اس نوع کا کام دیوانے کے خواب جیسا ہے۔ انسان کا فرض بیج ڈالنا اور اپنی سی کیے جانا ہے:

راز حیات پوچھ لے خضر خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے

گوپی چند نارنگ

دہلی، ۵ جون ۲۰۰۲ء

باب اول

ہندستانی تہذیب کا ارتقا

ہندستانی تہذیب کا ارتقا

ہندستانی ذہن و مزاج

مزاج سے مراد کسی فرد کے وہ طبعی رجحانات اور ذہنی تصورات ہیں جو اس کے خیال و افعال کے محرک بنتے ہیں۔ اسی طرح مزاج عامہ سے مراد کسی جماعت کے افراد کی وہ مشترک ذہنی فضا ہے جو ان کے عام احساس اور مزاج کو ایک رنگ میں رنگ دیتی ہے، خواہ ان افراد میں اصول اور عقائد کا کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو۔ یہ عام مزاج یا ملکی روح جغرافیائی، تاریخی اور معاشی حالات کے زیر اثر پیدا ہوتی ہے۔ اس کا گہرا تعلق طبعی ماحول سے ہے۔ ماحول کے اثرات صرف مادی چیزوں کی شکل میں ظاہر نہیں ہوتے بلکہ ایک ملک کے رہنے والوں میں خاص نوع کی ذہنی فضا بھی پیدا کر دیتے ہیں۔

ہندوستان کے جغرافیائی حالات پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوگا کہ ہندوستان ایک وسیع و عریض ملک ہے۔ جس کے میدان پہاڑی علاقوں کو چھوڑ کر ہزاروں میلوں میں پھیلے ہوئے ہیں۔ یہاں کی زندگی کا بنیادی ڈھانچہ زمانہ قدیم میں بالعموم زراعتی رہا ہے۔ موسم ملک کے بڑے حصے میں عام طور پر صاف رہتا ہے۔ بارشیں اکثر ہوتی ہیں۔ سوائے راجستھان کے ملک کے ہر حصے میں دریا بہتے ہیں اور زمین چونکہ زرخیز ہے، قدیم زمانے میں اناج کی قلت نہیں تھی۔ چیزوں کے لانے لے جانے کے لیے دریاؤں کے قدرتی راستے موجود تھے اور آمد و رفت نسبتاً آسان تھی۔ زندگی کی بنیادی ضرورتیں معمولی محنت اور کوشش

سے پوری ہو جاتی تھیں اور ان کے حصول کے لیے فطرت سے کسی شدید کشمکش کی ضرورت نہیں تھی۔ چنانچہ ہندوستان میں زندگی کا عمومی نقشہ سکھ چین اور آرام و اطمینان کا تھا۔ اس کی ایک وجہ ہندوستان کی قدرتی حد بندی بھی ہے۔ ایک طرف پہاڑ اور دوسری طرف سمندر کا پانی ہندوستان کو اس طرح گھیرے ہوئے ہے کہ شمال مغرب کے نسبتاً چھوٹے سے علاقے کے سوائے ہندوستان کے باقی تمام حصوں کے لوگ غیر ملکی حملہ آوروں سے اپنی حفاظت کی پریشانیوں اور جنگ کی تباہ کاریوں سے قریب قریب آزاد رہے ہیں۔ نتیجتاً بقول ڈاکٹر رادھا کرشنن و ڈاکٹر سید عابد حسین عمل کی اہمیت پر زیادہ زور دینے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی گئی اور ہندستانی ذہن کو حیات و کائنات کے بنیادی اور وسیع تر مسائل پر غور و فکر کے مواقع حاصل رہے۔ ہندستانی مزاج کے اس فکری رجحان کو قائم کرنے میں بڑا حصہ یہاں کی نباتاتی زندگی کا بھی رہا ہے۔ شہری تمدن کے پھیلنے سے پہلے ہندوستان کا بڑا حصہ جنگلوں پر مشتمل تھا۔ زندگی چونکہ فراغت و اطمینان سے بسر ہوتی تھی، اس لیے جنگلوں ہی میں آشرم بنا کر رہنا معمولات میں سے تھا۔ ہندوستان میں ذہنی اور مذہبی تربیت کے قدیم ترین مرکز یہی آشرم اور تپوبن تھے۔ وید، اپنشد، پران وغیرہ مختلف شاستر انھیں آشرموں میں لکھے گئے۔ ہندوستان میں یوں بھی موسم صاف رہنے کی وجہ سے دوپہر یا رات کے وقت طبیعت یک گونہ تنہائی محسوس کرتی ہے۔ لیکن جنگل کی فضا میں گہرے سکوت اور سناٹے سے مل کر تنہائی کا یہ احساس کچھ ایسا پراسرار بن جاتا ہے کہ ذہن پر دھیان یا مراقبے کی کیفیت ازخود طاری ہونے لگتی ہے۔ انسان کی ذات حیرت اور استعجاب کے عالم میں ڈوب جاتی ہے۔ حواس کے امتیازات مٹنے لگتے ہیں اور نفس وجدانی زمین سے آسمان تک ایک ہی حقیقت کو جلوہ گر دیکھتا ہے۔

یہ وہ فضا ہے جس میں ہندستانی ذہن کی نشوونما ہوئی ہے۔ اس لیے قدرتی طور پر اس کی سب سے بڑی خصوصیتیں بقول ڈکٹر سید عابد حسین دو ہیں:

"ایک یہ کہ اس کے اندر قوت فکر اور سب قوتوں پر غالب ہے۔

دوسرے یہ کہ وہ ہمیشہ کثرت میں وحدت دیکھنے اور سمجھنے کی طرف مائل رہتا ہے۔ پہلی خصوصیت کی وجہ سے ہندوستان کی میزان اقدار میں فکر کا پتا سب سے بھاری سمجھا گیا لیکن یہ مجرد نظری فکر نہیں تھی بلکہ حضوری فکر تھی۔ یعنی حقیقت کائنات کا صرف خیال ہی نہیں بلکہ اس کی معرفت جس میں خیال کرنے والا موضوع خیال کی عقیدت اور محبت میں ڈوب جاتا ہے اور اپنے آپ کو اس کے ساتھ ہم آہنگ پاتا ہے۔ اس فکر میں فلسفیانہ غور اور مذہبی مراقبہ دونوں کی شان پائی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں مذہب اور فلسفہ ابتداً سے زندگی کا مرکز بن گیا۔ اپنی دوسری خصوصیت کی بدولت ہندستانی ذہن ہمیشہ کائنات کی تعبیر میں اور نظام فکر کی تعمیر میں متعدد اور مختلف مظاہر کو ایک کلیے کے تحت میں لاکر ان میں وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتا رہا"۔

کثرت میں وحدت دیکھنے کی یہی خصوصیت جب معاشرتی روابط میں ڈھلتی ہے تو اتحادپسندی اور رواداری کے رجحانات کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے جو ہندستانی تہذیب، فلسفہ، ادب اور فنون لطیفہ میں زمانہ قدیم سے لے کر آج تک کسی نہ کسی شکل میں برابر موجود رہے ہیں۔ ہندستانی ذہن مختلف مذہبی نظریات اور اعتقادات کی ظاہری کثرت اور گوناگونی میں بنیادی وحدت تلاش کر کے انھیں خود سے ہم آہنگ کرلیتا ہے۔ اس میں اخذ و قبول اور اثر و تاثیر کا گہرا ملکہ ہے اور یہ اصولاً کٹرپن سے نفور ہے۔ (ذات پات، اونچ نیچ اور بھید بھاؤ بعد کی لعنتیں ہیں جن کے خلاف ہندستانی روح برابر احتجاج کرتی رہی ہے) یہ حقیقت ہے کہ ہندستانی مزاج نے ہندوستان میں آنے والی مختلف نسلوں، قوموں، فرقوں اور مذہبوں سے ہمیشہ رواداری سے کام لیا ہے اور تاریخ کے خاموش عمل کے تحت ان سب کو ہندستانی تہذیبی سانچے میں ایسا کھپایا کہ ان نوواردوں میں اور ہندوستان میں رہنے والوں میں کوئی بڑا فرق نہ رہا۔

ہندستانی ذہن کے فکری رجحان کے سلسلے میں ابھی اوپر یہ بتایا گیا کہ ہندوستان کی میزان اقدار میں سب سے بڑی قدر حقیقت کی تلاش ہے، جس کا راستہ حضوری فکر یعنی معرفت حق یا گیان کا ہے۔ لیکن اسی فکری رجحان میں

"ایک ہلکی سی تہ واقعیت پسندی کی بھی ہے"۔ ہندستانی ذہن کے اس پہلو کو سمجھنے کے لیے ہندوستان کی وسعت، اس کی رنگارنگی اور بوقلمونی کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ اس ملک میں طرح طرح کے لوگ رہتے ہیں، جن کے رسم و رواج اور عقیدوں اور طور طریقوں میں باہم بڑا اختلاف پایا جاتا ہے۔ ہندستانی ذہن جو کثرت میں وحدت دیکھ لینے کا حیرت انگیز ملکہ رکھتا ہے، اس اختلاف کی نہ تو مذمت کرتا ہے نہ اسے مٹانا چاہتا ہے، کیونکہ ہندوستان جیسے پھیلے ہوئے وسیع و عریض ملک میں زندگی کی یہ بوقلمونی ناگزیر ہے۔ حقیقتاً ہندستانی ذہن بظاہر مختلف اور متضاد عناصر میں کوئی نہ کوئی قدر مشترک تلاش کرکے بنیادی روحانی وحدت بنائے رکھتا ہے۔ چنانچہ کشفِ حق کے لیے حضوری فکر (گیان یوگ) کے علاوہ کرم یوگ (طریقِ عمل) اور بھگتی یوگ (طریقِ عقیدت و محبت) کے مختلف مسلک بھی تسلیم کیے گئے ہیں تاکہ مختلف ذہنی اور جذباتی افتاد کے لوگ سوچ کے مختلف مسالک اور پیرایوں سے وحدت حق کی مشترک منزل تک پہنچ سکیں۔ کرم یوگ میں کرم (عمل) پر توجہ ضرور ہے، لیکن دراصل بنیاد اس کی بھی فکر و عرفان پر ہے۔ بھگتی یوگ کی نوعیت البتہ مختلف ہے۔ ہندوستان میں ابتدائی زمانے سے مختلف دیوی دیوتاؤں کی پرستش کا رواج رہا ہے۔ یہ رواج اپنشدوں کے زمانے میں کم ہوتا گیا اور ویدی عہد میں ہندستانی ذہن نے اپنے فکری معیار قائم کرلیے۔ لیکن عوام کے اس طبقے کے لیے جس کی ذہنی سطح اس درجہ بالیدہ نہ تھی کہ وہ مصدرِ ہستی کا تصور تعریف و تعینات سے ماورا حقیقتِ مطلق کی حیثیت سے کرسکے، اس کے لیے شخصی معبود پرستی کو بھی جاری رہنے دیا گیا جو آگے چل کر بھگتی کی شکل میں ہندستانی مزاج کی ایک مستقل خصوصیت بن گئی۔ (ہندوستان میں بدھ مت کے زوال اور ہندو مذہب کی تجدید کی سب سے بڑی وجہ یہی تھی کہ بدھ مت خدا کا کوئی دلنشیں تصور پیش نہیں کرسکا اور ہندو مذہب نے شوشکتی اور وشنو کے قدیمی اور آرکی تصورات سے کام لے کر اوتاروں کے عقیدے یعنی رام اور کرشن جیسے دلکش شخصی معبودوں کا تصور پیش کرکے عوام کو اپنی طرف کھینچ لیا)۔

ہندستانی ذہن کے گہرے فکری رجحان کا اثر اس کے اخلاقی احساس پر بھی رہا ہے۔ بنیادی وحدت کے ادراک کی وجہ سے ہندستانی ذہن کے نزدیک اخلاق کی بنیاد کشمکش پر نہیں بلکہ ہم آہنگی پر ہے۔ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ ہندوستان کا بڑا حصہ زرخیز میدانوں اور کھیتوں پر مشتمل تھا۔ موسم نسبتاً شدید نہیں تھا۔ پانی افراط سے تھا اور آب و ہوا گرم اور معتدل ہونے کی وجہ سے زمانۂ قدیم میں زندگی کی بنیادی ضرورتیں نسبتاً کم تھیں اور ان کے پورا کرنے کے سامان زیادہ تھے۔ ہندستانی معاشرتی زندگی میں محرومی کی جو کیفیت جدید عہد میں نظر آتی ہے، عہد قدیم یا عہد وسطیٰ میں اس کا نام و نشان نہیں تھا۔ ہندوستان 'سونے کی چڑیا' کہلاتا تھا۔ قریب قریب ہر قسم کی نباتاتی اور معدنی پیداوار ملک میں کثرت سے ہوتی تھی۔ غرض جہاں شیریں خود دل نوازی پر مائل ہو، جوئے شیر لانے کا سوال کم پیدا ہوتا ہے۔ ماہرین نے اس بات پر زور دیا ہے کہ فطرت کے فیاض اور ہموار عمل کے اثر سے ہندستانی ذہن میں تسخیر فطرت کی عملی قوتیں بڑی حد تک معطل رہیں اور نظام کائنات سے ہم آہنگی کا جذبہ راسخ ہوگیا۔ صلح جوئی اور امن پسندی قدیم ہندوستان کی خصوصیات رہی ہیں۔ ہندستانیوں نے ہندوستان سے باہر نکل کر کبھی کسی دوسرے ملک پر حملہ نہیں کیا۔ ہندستانی ذہن کا شعور اخلاقی یہ نہیں کہ دوسروں کے ملک و املاک پر قبضہ کیا جائے، یا یہ کہ دنیا بدی کی قوتوں سے معمور ہے، بلکہ یہ کہ فطرت فیاض ہے اور کائنات میں نیکی اور عدل کے اصول کارفرما ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندستانی مزاج ہر منزل میں جنگ پر امن اور تخریب پر تعمیر کو ترجیح دیتا رہا ہے۔ ہندوستان کی عام ذہنیت تشدد اور مخاصمت کی نہیں بلکہ مصالحت، مفاہمت اور محبت کی ہے۔ "یہ جذبات اگر صحیح راستہ اختیار کریں اور افراط و تفریط کا شکار نہ ہوں تو ان کے اعلیٰ اخلاقی نصب العین میں کیا شک ہے" ورنہ زوال کے زمانے میں یہی جذبات اجتماعی بزدلی، بے ہمتی اور بے عملی کا رنگ اختیار کرلیتے ہیں۔ ہندستانی تہذیب میں بارہا ایسا ہوا ہے کہ فکر و عمل کا باہمی توازن قائم رکھنے کے لیے ہندستانی روح کو عمل کی اہمیت جتانا پڑی اور اس طرح اخلاقی قوتوں کو پھر

سے اعتدال کی راہ پر لایا گیا۔ گیتا کے فلسفے کا ظہور انھیں تہذیبی ضرورتوں کی بنا پر ہوا تھا جس میں سب سے زیادہ زور طریق عمل (کرم یوگ) پر دیا گیا۔

خیال اور عمل کے علاوہ ہندستانی طبیعی ماحول نے ہندستانی طبیعت کی جذباتی نہاد پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عابد حسین:

"بظاہر فکر کے غلبے کی وجہ سے انسان کی طبیعت میں جذبات و خواہشات کا زور کم ہونا چاہیے، لیکن ایک تو ہندوستان کے طبیعی ماحول میں خون کی حدت جذبات کو گرماتی ہے۔ دوسرے فکر کے ساتھ ساتھ ہندستانی ذہن تخیل سے بھی مالا مال ہے اور وہ اس آگ کو اور بھڑکاتا ہے۔ غرض جذبات پرستی اور لذت پرستی کا رجحان بھی ہندستانی طبیعت میں شدت سے ہے۔"

لیکن یہ رجحان فکر کے بنیادی رجحانات کے منافی ہے۔ اس لیے ہندستانی زندگی کی اعلیٰ ترین اخلاقی قدر یعنی معرفتِ حقیقت سے بری طرح ٹکراتا ہے۔ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ ہندستانی مزاج سخت گیر نہیں۔ وہ کسی ایسی چیز کی جو اس کے قریب مستحسن اور مناسب نہ ہو شدت سے مذمت یا مخالفت نہیں کرتا بلکہ اس کے برے اثرات سے بچنے کے دوسرے پہلو نکال لیتا ہے۔ چنانچہ لذت پرستی کا سدّباب کرنے کے لیے جنس کی طرح طرح سے تطہیر و تقدیس کر دی گئی۔ ہندوستان میں جنسی اتصال کا تصور ہوس پرستی اور عریانی کا نہیں بلکہ تقدس اور طہارت کا ہے۔ قوت تولید کی پرستش یہاں دراوڑیوں کے زمانے سے شوشکتی کی عقیدت کی شکل میں پائی جاتی ہے، جس کا آریائی روپ بعد کو رادھا اور کرشن یا کرشن اور گوپیوں کی راس لیلا کے حد درجہ عشق انگیز رومانی تصورات میں ظاہر ہوا۔ جنس کی تطہیر کے اس رجحان کی سب سے زیادہ کارفرمائی، مذہب کے بعد موسیقی، رقص، مصوری، سنگ تراشی، فنون لطیفہ، نیز سنسکرت کا ادبیہ یا بعد کو بھاشاؤں کے شعر و ادب میں ملتی ہے۔

گہرے فکری رجحان اور فطرت کے ہم آہنگ اور ہموار عمل کے اثر سے ہندستانی ذہن کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ماضی سے اپنا رشتہ کبھی نہیں توڑتا۔ اس کی عام ذہنی کیفیت جوش و خروش کی نہیں بلکہ صبر و تحمل اور

نرم خرامی کی ہے۔ اس کے فکر و عمل میں تبدیلیاں کسی شدید جھٹکے یا کایاپلٹ کے طور پر نہیں بلکہ درجہ بدرجہ اور آہستگی سے رونما ہوتی ہیں۔ یعنی ہندستانی ذہن شدید تبدل پسند نہیں بلکہ ارتقا کا قائل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کا تہذیبی سفر چار پانچ ہزار برس سے مسلسل جاری ہے۔ اقبال نے "ترانۂ ہندی" میں بلاوجہ دعویٰ نہیں کیا تھا:

یونان و مصر و روما سب مٹ گئے جہاں سے
لیکن ہے پھر بھی باقی نام و نشاں ہمارا
کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری
صدیوں رہا ہے دشمن دور زماں ہمارا

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہندوستان کی تاریخی و تہذیبی زندگی میں بڑی تبدیلیاں رونما ہی نہیں ہوئیں بلکہ یہ کہ تغیر و تبدل کا عمل بتدریج رفتہ رفتہ واقع ہوا ہے اور عشق کی ایک جست کی طرح بیچ کی کڑیاں غائب نہیں ہوئیں۔ تاہم زوال اور پستی کے زمانوں میں ہندستانی تہذیب کی یہی خصوصیت ماضی پرستی، جمود اور بے عملی کی شکل اختیار کرتی رہی ہے۔

ہندستانی ذہن اور مزاج عامہ کی ان بنیادی خصوصیات کو نظر میں رکھنے سے آگے چل کر ہندستانی تہذیب کا عہد بعہد ارتقا سمجھنے میں آسانی ہوگی، کیونکہ تہذیب کا سب سے بڑا ماخذ مزاج عامہ یا ملکی روح ہی ہوتی ہے۔ دوسرے ماخذ مذہبی، فکری، تاریخی اور تہذیبی تحریکیں اور ان کے اثرات ہیں۔ ان تحریکوں اور ان کے اثرات اور ملکی روح کے عمل و ردعمل ہی سے "اقدار کے اس ہم آہنگ اجتماعی شعور" کی تشکیل ہوتی ہے جس کی جامع حرکی رو کو بالعموم تہذیب کہہ کر پکارا جاتا ہے۔

ہندستانی ذہن کو زمانۂ قدیم سے مختلف اور متنوع تحریکوں اور تہذیبوں کا سامنا رہا ہے۔ ان میں سے ایک تہذیب تو وہ تھی جو یہاں قبل تاریخی زمانے سے موجود تھی۔ دوسرے وہ تہذیبی نظریات و اعتقادات جو باہر سے آنے والے خانہ بدوشوں، تاجروں اور حملہ آوروں کے ساتھ ہندوستان میں آتے رہے

جنھوں نے یہاں کی زندگی میں رنگ بھرے۔ تیسرے وہ انقلاب آفریں فکری تحریکیں مثلاً بدھ مت، جین مت، شو اور وشنو بھگتی، صوفی سنت فکر، اسلامی اثرات، نیز کرشن بھگتی، رام بھگتی، نرگن بھگتی وغیرہ جو ہندوستان میں وقتاً فوقتاً وقوع پذیر ہوئیں اور ہندستانی تہذیب کو جنھوں نے نہایت گہرے طور پر متاثر کیا۔ وسیع معنوں میں ہماری تہذیب ان سب اثرات کا مرکب ہے۔ ہندستانی تہذیب کے اجزائے ترکیبی کی صحیح نوعیت سمجھنے کے لیے زمانۂ قدیم سے عہد وسطیٰ تک واضح طور پر اس کے دو دور قرار دیے جاسکتے ہیں یعنی قدیم اور وسطیٰ۔ قدیم دور قبل تاریخی زمانے سے شروع ہوکر ہرش وردھن کے عہد حکومت کے ساتھ ختم ہوتا ہے، اور عہد وسطیٰ کو آٹھویں صدی عیسوی میں مسلمانوں کی آمد ہند سے لے کر متاخر مغلوں کے زمانے یا انگریزوں کے نوآبادیاتی نظام کا شکنجہ کسنے تک کے زمانے پر محیط سمجھنا چاہیے۔

قدیم ہندستانی تہذیب

ذہنی فضا اور فکری تحریکوں کے لحاظ سے قدیم ہندستانی تہذیب کے پانچ دور قرار دیے جاسکتے ہیں۔

قبل ویدی

آریوں کے ہندوستان آنے سے پہلے یہاں جو تہذیب رائج تھی، اس کے بارے میں تحریری مسالا موجود نہ ہونے کی وجہ سے ہمارا علم بہت محدود ہے۔ البتہ مہنجودڑو، ہڑپا اور دوسرے آثارِ قدیمہ سے اس کا ایک دھندلا سا خاکہ قائم کیا جاسکتا ہے۔

قبل ویدی زمانے میں ہندوستان میں کسانوں کی تہذیب یا مادری تہذیب رائج تھی۔ اس کا زیادہ زور وادی سندھ اور آس پاس کے علاقے میں تھا۔ بعض لوگوں کا بیان ہے کہ یہ تہذیب طبیعی ماحول کے اثر سے سب سے پہلے ہندوستان ہی میں پیدا ہوئی اور یہیں سے عراق، عرب اور مصر میں پھیل گئی۔

ہڑپا اور مہنجودڑو کی کھدائیوں کی بنا پر آثار قدیمہ کے ماہروں نے یہ رائے قائم کی ہے کہ یہاں کسی زمانے میں وسیع شہر آباد تھے جو تمدن کے ایک خاص درجے تک ترقی کرچکے تھے۔ ان شہروں کے رہنے والے چونکہ پڑھنا لکھنا نہیں جانتے تھے، ان کی ذہنی اور مذہبی زندگی سے متعلق بعض مہروں وغیرہ سے

صرف اتنا معلوم ہوسکا کہ ان لوگوں میں دیوی (عورت) یا شکتی کی پرستش کا رواج تھا۔ خاندان میں عورت کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ لوگوں کا عام پیشہ زراعت تھا اور زبان وہ بولی جاتی تھی جس سے موجودہ دراوڑی زبانیں نکلی ہیں لیکن رسم الخط کے نشانات ہنوز پوری طرح پڑھے نہیں جاسکے۔ دراوڑی نسلوں کے ابتدائی تہذیبی ارتقا کے بارے میں بھی زیادہ معلومات حاصل نہیں، لیکن اتنا یقین ہے کہ اس زمانے میں جنوبی ہندوستان سے وادی سندھ تک ایک ہی تہذیب پھیلی ہوئی تھی اور آریوں کی آمد کے وقت دراوڑی نسلیں خصوصاً تمل بولنے والے تمدنی اعتبار سے خاصی ترقی کرچکے تھے۔

ویدی تہذیب

ویدی تہذیب کا سب سے بڑا ماخذ رگ وید ہے۔ آریایوں نے اپنی اس مذہبی کتاب کو ہندوستان میں آنے کے بعد مرتب کیا۔ اکثر مورخوں کا خیال ہے کہ آریہ حضرت مسیح سے تقریباً ڈیڑھ ہزار سال سے پانچ ہزار سال پہلے کے زمانے میں ہندوستان آئے۔ یہ لوگ گلہ بانوں کی زندگی بسر کرتے تھے اور پدری تہذیب کے حامل تھے۔ جب یہ پہلے پہل پنجاب کے آس پاس کے علاقوں میں آباد ہوئے تو ان سے مدتوں پہلے وادی سندھ کی تہذیب جنگلی قبائل کے ہاتھوں تباہ ہوچکی تھی۔ آریوں نے مدتوں کی مسلسل جنگ کے بعد ان قبائل کو زیر کیا اور اپنی نسلی برتری قائم رکھنے کے لیے اپنے مذہبی اصول و عقائد کو رگ وید کی شکل میں محفوظ کرلیا۔

وید چار ہیں۔ ان میں سے سام وید اور یجروید رگ وید سے ملتے جلتے ہیں۔ ہر وید کے تین حصے ہیں۔ منتر، برہمن اور اپنشد۔ یہ تینوں ویدی تہذیب کے درجہ بدرجہ ارتقا کے مظہر ہیں۔

منتر ویدوں کے ابتدائی منظوم حصے ہیں جو مختلف دیوی دیوتاؤں کی شان میں کہے گئے بھجنوں اور مناجاتوں پر مشتمل ہیں۔ شروع شروع میں آریہ اُن

مظاہر فطرت کو جن کی اہمیت ان کی روزمرہ زندگی میں مسلم تھی، دیوتا مان کر ان کی پرستش کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ جب ہندوستان کی امن پسند روح نے آریاؤں کا نسلی تعصب کم کردیا اور معاشرتی زندگی کی پیچیدگی بھی یہاں کے قدیم باشندوں سے میل جول کا مطالبہ کرنے لگی تو دراوڑیوں کے بعض دیوتاؤں کو بھی آریوں نے اپنے مذہبی زمرے میں شریک کرلیا۔ ان میں سے وشنو اور شو کو جن کی پوجا ہندوستان میں قبل آریائی زمانے سے چلی آتی تھی، سوریہ اور رودر کا مترادف قرار دیا گیا۔ ان کے ساتھ بعض دیویوں کی تخلیق بھی کی گئی۔ دیوی پوجا کا رواج بھی ہندوستان میں نہایت قدیم تھا۔ چنانچہ قدیم باشندوں کو ساتھ ملانے کے لیے بعض غیر آریائی دیویوں کو آریائی دیوتاؤں کا شریک قرار دے کر باہمی میل جول کے رشتوں کی معنویت کو فروغ ہوا۔

اس کے ساتھ ساتھ آریائی ذہن رفتہ رفتہ ہندوستان کی وحدت آموز سرزمین کے اثر سے مختلف مظاہر فطرت میں ایک بنیادی قوت کا ادراک کرنے لگا اور اسے دیوتاؤں کی کثرت میں حقیقت کی وحدت جھلکتی ہوئی نظر آنے لگی۔ آریاؤں کی وحدت پرستی کا سب سے پہلا اظہار "ورن" کے تصور میں ملتا ہے جسے بحر و بر کا حاکم اور کل کائنات کا نگہبان کہا گیا ہے۔ آگے چل کر حیات و کائنات کی اس عظیم ترین قوت کو "وشوکرما"، "پرجاپتی" اور "برہس پتی" کے ناموں سے بھی پکارا گیا۔ وحدت پرستی کی اس منزل پر پہنچنے کے باوجود ہندوستان کی پرامن اور روادار ملکی روح نے آریائی ذہن کو متعدد دیوتاؤں سے رشتہ توڑنے پر مجبور نہیں کیا، بلکہ ان کی اہمیت کے مطابق ان کے مراتب کا تعین کرکے ان سب کو ایک عظیم ترین ہستی کے تابع قرار دے دیا۔ اس عظیم ترین ہستی کا تصور قبل ویدی تہذیب کے تصور شکتی کی طرح صفات اور جسمانیت سے معرا نہیں تھا، بلکہ ہندستانی مزاج عامہ کے مشخص معبود کے مطالبے کو پورا کرتا تھا۔ بقول ڈاکٹر رادھا کرشنن : شخصی معبود کا یہی تصور پورانوں کے زمانے میں وشنو کے مختلف اوتاروں، خصوصاً رام چندر، سری کرشن یا شیووں کے ہاں شو اور شکتی یا کالی کی پرستش میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔

لگ بھگ اس زمانے میں جب آریائی ذہن وحدت پرستی اختیار کر رہا تھا، ویدی تہذیب میں رسوم پرستی کی بھی ابتدا ہو رہی تھی۔ شروع شروع میں آریوں کا مذہب بہت سیدھا سادا تھا۔ وہ نہ مندر بناتے تھے نہ مورتیوں کی پوجا کرتے تھے۔ ہر خاندان کے لوگ اپنے اپنے گھروں میں آگ جلاکر دیوتاؤں کی شان میں بھجن گاتے اور اناج وغیرہ کا چڑھاوا چڑھاتے تھے۔ البتہ اس کام میں پجاری لوگ مدد کرتے تھے مگر ان کی کوئی الگ ذات نہ تھی۔ ذات پات کی تقسیم کے بعد یہ پیشہ آریوں نے اپنے لیے مخصوص کرلیا۔ جیسے جیسے مذہب کا اثر اجتماعی زندگی پر زیادہ گہرا ہوتا گیا، مذہبی پیشواؤں کی اہمیت بھی بڑھتی چلی گئی اور ان پیشواؤں نے مذہب کو زندگی کا مرکز قرار دے کر اسے پیچیدہ رسومات کا گورکھ دھندا بنا دیا۔ آریوں کا سیدھا سادا مذہب گہری ریاضت اور پر تکلف رسوم و ضوابط کا شکار ہوگیا اور برہمن طبقہ عوام سے ان رسوم کی پابندی بڑی سختی سے کرانے لگا۔ اس سب کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ہندستانی مزاج عامہ جو مذہب کی باطنی روح اور اس کے خارجی ظواہر میں ایک توازن کا خواہاں رہا ہے، رسوم پرستی کی افراط و تفریط سے بچنے کے لیے مذہب کی باطنیت پر زور دینے لگا۔ یہ رجحان آگے چل کر اپنشدوں کے فلسفے کی شکل میں ظاہر ہوا۔

ہم نے شروع میں کہا تھا کہ ہر وید کے تین حصے ہیں اور ان تینوں کی مدد سے ویدی تہذیب کے بتدریج ارتقا کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ "منتروں" سے آریوں کی اس ابتدائی پدری تہذیب کا پتا چلتا ہے جس میں سب سے زیادہ اہمیت متعدد دیوتاؤں کی پرستش کو حاصل تھی۔ جب اس سیدھی سادی پرستش میں پیچیدہ رسومات اور قربانیاں بھی شامل ہوگئیں تو ویدوں کے "برہمن" حصے تخلیق ہوئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب آریوں کی تہذیب ثانوی تہذیب کی شکل اختیار کر رہی تھی۔ اپنشد ویدوں کے سلسلے کی تیسری اور آخری کڑی ہیں۔ یہ ان رجحانات کی ترجمانی کرتے ہیں جب ہندستانی ذہن ظواہر پرستی اور رسوم پرستی سے بچنے کے لیے اپنی توجہ وجود حقیقی کی نوعیت اور کائنات و زیست کی غرض و غایت پر مرکوز کرنے لگا اور مصدر ہستی کا تصور "تت ایکم" یعنی واحد غیر جنس کی

حیثیت سے کیا جانے لگا۔ اپنشدوں کے نظریات ویدی تہذیب سے کوئی علاحدہ چیز نہیں بلکہ اس کی آخری کڑی ہیں۔ لیکن اپنشد ایک مخصوص فلسفۂ زندگی اور نظام فکر رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کا ذکر الگ سے کیا جاتا ہے۔

اپنشد

اپنشدوں کی تعداد کے بارے میں مورّخوں میں اتفاق نہیں اور عام طور پر ان کی تعداد سو سے زیادہ بتائی جاتی ہے لیکن قدیم ترین اپنشد صرف دس ہیں جن کی شرح شنکر آچاریہ نے لکھی تھی۔

اپنشدوں کا مرکزی مسئلہ حقیقت کی تلاش ہے۔ شنکر آچاریہ نے ان کی تشریح کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ کائنات کوئی واقعی وجود نہیں رکھتی بلکہ محض طلسم خیال ہے۔ بعض یوروپی شارحوں نے بھی شنکر آچاریہ کی تقلید میں اپنشدوں کی شرح اسی رنگ میں کی ہے لیکن ڈاکٹر رادھا کرشنن اسے صحیح نہیں مانتے۔ ان کا خیال ہے کہ اپنشد جس تصوریت یا مثالیت (Idealism) کی تعلیم دیتے ہیں اس سے کائنات کے وجود کا انکار لازم نہیں آتا۔ ڈاکٹر موصوف کے ان خیالات کو ڈاکٹر عابد حسین نے اپنی کتاب "ہندستانی قومیت اور قومی تہذیب" میں نہایت دلنشیں پیرائے میں بیان کیا ہے۔ یہاں اس کی تلخیص پیش کی جاتی ہے۔

اپنشدوں کے سامنے حقیقت کی تلاش کا جو مسئلہ ہے، اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک نظری اور دوسرا عملی یا اخلاقی۔ نظری سوال کے دو پہلو ہیں ایک موضوعی دوسرا معروضی۔ ایک یہ کہ نفس انسانی (آتما) کی کیا حقیقت ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کے معروض کی یعنی اس وجود کی جسے انسان خارج میں محسوس کرتا ہے، کیا حقیقت ہے۔

اپنشدوں میں پہلے سوال کے جواب میں بتایا گیا ہے کہ نفس انسانی (آتما) نہ تو جسم کو قرار دے سکتے ہیں نہ اس شعور کو جو خواب دیکھنے کی حالت

میں ہوتا ہے اور نہ اس لاشعوری کیفیت کو جو گہری نیند میں خواب نہ دیکھنے کی حالت میں طاری ہوتی ہے، کیونکہ ان میں سے کوئی بھی زماں اور مکاں کی قید سے آزاد نہیں۔ آتما کا تصور دراصل انفرادی نفس کی حیثیت سے کیا ہی نہیں جاسکتا کیونکہ آتما وہ شعور کلی ہے جو ہر فرد کے شعور میں کارفرما ہے۔ اس کا صرف وجدانی احساس ہوسکتا ہے۔ عقلی تصور نہیں کیا جاسکتا۔

جہاں تک موضوع کلی کے معروض یعنی ''برہمہ'' کی اصلیت کا تعلق ہے، اپنشد کہتا ہے کہ اس تک بھی عقل کی مدد سے نہیں پہنچا جاسکتا کیونکہ عقل میں موضوع اور معروض کی دوئی موجود ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ حقیقت مطلق کے اس عین کی جو عقل اور ادراک سے ماورا ہے کوئی تعریف نہیں ہوسکتی۔ اس لیے اپنشد نے حقیقت مطلق کو ہمارے تصور سے قریب لانے کے لیے اس کو ''آنند'' کے نام سے موسوم کیا ہے۔ یعنی وہ ہستی جو اپنے وجود میں آپ مگن ہے۔ شنکر آچاریہ بصراحت کہتا ہے کہ آنند بھی دراصل برہمہ نہیں بلکہ اس کا وہ تصور ہے جو ہمارا مادی ذہن کر سکتا ہے کیونکہ برہمہ تو نرگن یعنی صفات سے بری اور تصور سے ماورا ہے۔

آتما اور برہمہ کے ان تصورات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اپنشدوں کے بنیادی اقوال (अहम ब्रहमस्मि) ''میں برہمہ ہوں'' یا ''وہ (برہمہ) تو ہی ہے'' तत्त्वमसि کو سمجھنا آسان ہے یعنی وجود کلی ہی جو کائنات کی حقیقت ہے دراصل شعور کلی ہے جو نفس انسانی کی حقیقت ہے۔

وجود کی اعتباری نوعیت کو اپنشدوں میں تنزلات کی بحث سے سمجھایا گیا ہے۔ یہی تصور بعد میں اشراقی فلسفے اور وجودی تصور میں بھی ملتا ہے۔ حقیقت مطلق پر تعینات کی جتنی قیود عائد ہوتی جائیں، اتنا ہی اس کی حقیقت میں تنزل ہوتا جاتا ہے۔ عالم روحانی اور عالم مادی اس عمل تنزل کے ذریعے سے ظہور میں آئے ہیں۔ برہمہ اور آتما دراصل ایک ہیں لیکن ان کی تنزلات ایک دوسرے کے مدمقابل ہیں اور ان کے مندرجہ ذیل چار درجے مقرر ہیں:

برہمہ =	آتما
(معروض)	(موضوع)
آنند	نفس وجدانی (توریا)
ایشور	نفس عقلی (پراجنا)
ہراینا گربھ (روح کائنات)	نفس حیوانی (تاے جس)
ورت (کائنات)	جسم مادی (ویشونار)

تنزلات کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اپنشد کائنات کو فریب نظر قرار نہیں دیتا بلکہ حقیقت کے جو مختلف مدارج مقرر کیے گئے ہیں ان میں کائنات کا درجہ سب سے نیچا رکھا گیا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ اس کا کوئی مستقل وجود نہیں۔ کائنات کا تصور برہمہ سے جدا ایک مستقل بالذات ہستی کی حیثیت سے کثرت کا وحدت سے الگ وجود جو ہماری ظاہری آنکھ کو دکھائی دیتا ہے،البتہ فریب نظر ہے اور اپنشد اس کو 'مایا' کہتا ہے۔ اس طرح انفرادی نفس کا وجود بھی حقیقت کا ایک درجہ رکھتا ہے لیکن یہ کوئی مستقل حقیقت نہیں ہے۔ غرض یہ کہ حقیقت مطلق کائنات صغریٰ اور کائنات کبریٰ یعنی خدا انسان اور عالم طبیعی کا فرق حقیقی نہیں بلکہ محض اعتباری ہے۔

اپنشدوں کا موضوع چونکہ خالص فلسفہ نہیں بلکہ مذہبی فلسفہ ہے یعنی ان کا مقصد محض ذہنی ذوق علم کی تسکین نہیں بلکہ روحانی ذوق معرفت کی تسکین اور شاہد حقیقی کا عرفان ہے، اس لیے ان کے نظری فلسفے کی تکمیل کے لیے آگے چل کر ایک عملی یا اخلاقی فلسفے کی ضرورت پیش آئی۔

اپنشد کے اخلاقی نظریے میں قدر اعلیٰ یہ ہے کہ عالم کثرت سے عالم وحدت کی طرف رجوع کیا جائے، یعنی وحدت کے عرفان سے اس منزل تک پہنچا جائے جو موکش یا نجات کہلاتی ہے۔ اس کے لیے ہر طالب حق کو زندگی کی چار منزلوں یعنی برہمچریہ، گرہست، وان پرستھ اور سنیاس سے گزرتے ہوئے معرفت نفس اور تکمیل نفس کے لیے اپنی سعی و عمل سے کام لینا چاہیے۔ تکمیل نفس جسمانی راحت یا دولت کے حصول میں نہیں بلکہ یہ حاصل ہوتی ہے مجاز کو

ترک کر کے حقیقت کی معرفت حاصل کرنے سے، لیکن تاکید دنیا کی محبت ترک کرنے کی ہے، دنیا کو ترک کرنے کی نہیں۔ اصرار اس پر نہیں کہ مذہبی قدر کے سوا اور قدروں سے واسطہ نہ رکھو بلکہ تاکید اس پر ہے کہ کسی قدر کو مقصد نہ بناؤ اور قدر اعلیٰ یعنی وحدت کے عرفان کے حاصل کرنے کا ذریعہ سمجھو۔

اپنشدوں ہی کے زمانے میں ہندستانی فلسفے کے چھ دبستان (سانکھیہ، یوگ، نیائے، ویشیشک، اترمیمانسا پرومیمانسا) وجود میں آنا شروع ہوئے جنھوں نے آگے چل کر ہندستانی تہذیب میں اہم اضافے کیے لیکن ان نظریوں اور اپنشدوں کی تعلیمات کا اثر خواص تک محدود تھا۔ عوام کے لیے یہ کوئی کشش پیدا نہ کر سکے۔ اپنشدوں کے بارے میں ابھی ہم نے بتایا تھا کہ ویدی تہذیب میں باطنیت کا یہ رجحان ہندو مذہب کو پر تکلف اور پیچیدہ رسوم و قیود سے چھڑانے کے لیے شروع ہوا تھا لیکن نہ صرف یہ کہ اپنشدوں نے ماضی سے رشتہ نہ توڑنے کے فطری جذبے کے تحت متعدد دیوی دیوتاؤں کے عقیدے کی موحدانہ تاویل کر ڈالی بلکہ قدیم عقائد اور رسوم کی روحانی تعبیر کر کے انھیں بھی جاری رہنے دیا۔ دوسرے یہ کہ اپنشدوں کی تعلیمات میں مذہب کا فکری پہلو اس کے عملی پہلو پر غالب آگیا۔ گو ہندستانی مزاج کو فکر و فلسفہ سے فطری مناسبت ہے اور اس وجہ سے اپنشدوں کے نظری فلسفے کو اہل علم کے حلقے میں بڑی مقبولیت حاصل ہوئی، لیکن یہ عوام کی دسترس سے باہر تھا۔ اس لیے عوام اپنے عملی اور اخلاقی جذبے کی تسکین کے لیے دوسری سمتوں میں دیکھنے لگے اور ہندو مذہب میں شو اور وشنو بھکتی کے آثار پیدا ہوئے۔

ادھر ذات پات کی پیدا کی ہوئی معاشرتی عدم مساوات بھی مذہبی روح میں ایک اندرونی کشمکش کا احساس پیدا کر رہی تھی۔ برہمن دینی زندگی کے علاوہ ذہنی زندگی کے بھی مالک بن چکے تھے اور ان کے احساس برتری نے جو اقتدار کا لازمہ ہے، معاشرتی زندگی میں عدم مساوات اور نابرابریوں کی انتہا کر دی۔ ان حالات کے رد عمل کے طور پر ہندستانی روح کی گہرائیوں سے جین مت اور بدھ مت کی تحریکیں اٹھیں جو بہت جلد سارے ہندوستان میں پھیل گئیں۔

بودھی تہذیب

بدھ مت نے ہندو مذہب کی رسم پرستی، اپنشدوں کی پھیلائی ہوئی رہبانیت، برہمنوں کے نسلی تعصب اور سماجی تفریق کے خلاف پرجوش آواز بلند کی اور ہندستانی تہذیب کو ہمدردی اور محبت، حسنِ عمل اور تہذیبِ نفس کا درس دے کر اس میں نئی روح پھونک دی۔

بدھ مت سے دراصل کسی نئے مذہب کی ابتدا نہیں ہوئی بلکہ اس نے قدیم ہندو مذہب کے عملی پہلو کی طرف جو اپنشدوں کی تعلیمات کے اثر سے نظرانداز ہوگیا تھا، پھر سے توجہ دلائی اور اس راہ پر چلنے کا ایک نیا ضابطہ مرتب کیا۔ آتما اور برہمہ کے عقیدے کی جو اپنشدوں کا مرکزی مسئلہ ہے مہاتما بدھ نے نہ تائید کی اور نہ تردید۔ بدھ کو نوع انسانی کے درد و الم اور زندگی کی ناپائیداری کا اتنا گہرا احساس تھا کہ انھوں نے اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے تہذیبِ نفس کا طریقہ تلاش کرنے ہی پر اپنی ساری توجہ مرکوز کردی۔ اس زمانے میں تہذیبِ نفس کے جو طریقے رائج تھے وہ ترک عمل اور نفس کشی کی تعلیم دیتے تھے۔ بدھ نے انھیں آزما کے بتایا کہ شخصی الم اور الم کائنات سے نجات حاصل کرنے کے لیے نفس کشی اور نفس پرستی کے درمیان اعتدال کی راہ اختیار کرنی چاہیے۔ بدھ سے پہلے عام طور پر یہ سمجھا جاتا تھا کہ خواہش نفس کو فنا کرنے کے لیے ہر قسم کا عمل ترک کرنا اور ہر قسم کے جذبات کو کچلنا ضروری ہے۔ لیکن بدھ نے ''نفس کشی کی جگہ ضبط نفس کی اور ترک عمل کی جگہ حسنِ عمل کی تلقین کی جو مندرجہ ذیل آٹھ اصولوں پر مشتمل ہے جو اشٹ مارگ کہلاتے ہیں:

۱	عقیدۂ حق	۲	ارادۂ نیک
۳	قول درست	۴	عمل صالح
۵	کسب حلال	۶	سعی معقول
۷	طبع بیدار	۸	فکر سلیم

مہاتما بدھ کی وفات کے بعد تھوڑے ہی عرصے میں ہندو مذہب کی

اس اصلاحی تحریک نے ایک جداگانہ مذہب کی حیثیت اختیار کرلی۔ یہ مذہب چوتھی صدی قبل مسیح سے تیسری صدی عیسوی تک ہندو مذہب کی جگہ پر ہندوستان کا قومی مذہب بنا رہا اور اشوک جیسے بادشاہوں کی سرپرستی میں ہندوستان سے باہر دوسرے ایشیائی ممالک میں بھی پھیل گیا۔ لیکن ہر دوسرے مذہب کی طرح بدھ مت بھی اپنی افراط و تفریط کے زمانے میں مختلف فرقوں اور گروہوں میں بٹ گیا اور اخلاقی میانہ روی اور معاشرتی عدل کے اپنے ان مرکزی اصولوں سے دور ہوگیا جن پر اس کی بنیاد رکھی گئی تھی۔ اس کے علاوہ وہ اپنے پیچیدہ نظری عقائد کی وجہ سے کائنات کی غرض و غایت کا کوئی دلنشیں تصور بھی پیش نہ کرسکا اور نہ ہی اس میں شخصی یا مطلق معبود کا کوئی ایسا تصور موجود تھا جو ہندستانی مذہبی احساس کی تسکین کرتا۔ اس لیے ہندو مذہب کو جو اس دوران میں اپنا کھویا ہوا اقتدار حاصل کرنے کے لیے برابر کوشاں رہا تھا تیسری صدی عیسوی میں بدھ مت کو ہندوستان سے ہٹاکر پھر سے برسراقتدار آنے کا موقع مل گیا۔ ہندو مذہب کی یہ تجدید پورانک تہذیب کی شکل میں ظاہر ہوئی۔

پورانک تہذیب

ہندومت نے اپنی تجدید کے سلسلے میں ان تمام غیرمعتدل نظریوں سے بچنے کی کوشش کی جن کی وجہ سے ویدی، اپنشدی، جینی اور بودھی تحریکیں ہندستانی مزاج سے دور جا پڑی تھیں۔ ہم پہلے بتا چکے ہیں کہ ہندستانی ذہن گہرا فکری رجحان رکھنے کے باوجود خیال، ارادے اور جذبے میں ایک ہم آہنگی چاہتا ہے۔ ویدوں کے زمانے میں برہمنوں نے مذہب کے خارجی یعنی عملی پہلو پر اتنا زور دیا کہ اس کی حقیقی روح نگاہوں سے اوجھل ہوگئی۔ یہ کمی اپنشدوں نے پوری کی لیکن آگے چل کر ان کے اثر سے شدید رہبانیت کے ایسے رجحانات پھیلنے لگے جن کا ردعمل جین اور بودھ اخلاقی تحریکوں کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ان

تحریکوں نے ہندستانی جذبہ و تصور کا بڑی حد تک ساتھ دیا لیکن نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے جوش میں یہ تحریکیں بھی ہندستانی مزاج کے بعض بنیادی تقاضوں کو نظرانداز کر گئیں۔ غرض یہ کہ بدھ مت کے زوال کے زمانے تک ہندستانی ذہن یہ آزما چکا تھا کہ اس کے مذہبی اور اخلاقی تقاضے نہ تو ویدوں کے متعدد دیوتاؤں کے عقیدے سے پورے ہوئے ہیں اور نہ ہی اپنشدوں کے نظری فلسفے یا بودھوں کی خشک اخلاقی تعلیم ان کا جواب ہو سکتی ہے۔ ان حالات میں ایک ایسے مذہب کی ضرورت تھی جو خیال، ارادے اور جذبے کی ہم آہنگی یعنی مذہب کے فکری، عملی اور اخلاقی تینوں پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے معبود حقیقی کا جیتا جاگتا تصور پیش کرے اور اس کے ساتھ ساتھ سخت گیر یا پر تکلف بھی نہ ہو۔ ہندو مذہب میں یہ رجحانات گیتا کی تعلیم، وشنومت اور شومت کے بھگتی عقائد کی شکل میں ظاہر ہوئے۔

گیتا

بھگوت گیتا میں شری کرشن نے عقیدے اور عمل کی ہم آہنگی کا درس دیتے ہوئے ہندو مذہب کو حیات نو کا پیام دیا۔ یہ پیام اپنشدوں کے نظریات کی نفی نہیں کرتا بلکہ انھیں کے ایک تاریک گوشے پر روشنی ڈالتے ہوئے کرم یوگ (طریق عمل) گیان یوگ (طریق معرفت) اور بھگتی یوگ (طریقِ عشق) کا ایک ایسا مربوط نظام پیش کرتا ہے جس کی ہندستانی روح صدیوں سے منتظر تھی۔

ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اپنشدوں، سانکھیہ، یوگ اور بودھوں کی تعلیم میں سب سے زیادہ اہمیت نروان یا نجات (موکش) کو دی جاتی تھی۔ موکش حاصل کرنے کے لیے سرے سے ہر قسم کا عمل ترک کرنا ضروری خیال کیا جاتا تھا جس سے ہندوستان میں رہبانیت اور ریاضت کی گرم بازاری شروع ہو گئی۔ یہ رہبانیت نہ صرف محبت اور خدمت کے جذبے سے جو زندگی کا بنیادی جذبہ ہے

ٹکراتی تھی بلکہ عملی دنیوی زندگی میں بھی طرح طرح کی اڑچنیں پیدا کرتی تھی۔ چنانچہ عقیدے اور عمل کا یہی تضاد گیتا کی شان نزول ہے۔ مہابھارت کے ایک مرکزی کردار ارجن کے دل میں عین جنگ کے آغاز کے وقت یہ وسوسہ پیدا ہو جاتا ہے کہ عقیدے کی رو سے اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کے خون سے ہاتھ رنگنا گناہ ہے لیکن چھتری دھرم کا اخلاقی فرض اسے جنگ کے عمل پر آمادہ کر رہا ہے۔ ارجن کی اس کشمکش میں شری کرشن اس کی عقدہ کشائی کرتے ہیں اور ان دونوں کے یہ مکالمات جو ہندوؤں کی اہم مذہبی کتاب مہابھارت کا ایک جزو ہیں الگ حیثیت سے گیتا کے نام سے موسوم کیے جاتے ہیں۔

اپنشدوں کی طرح گیتا میں بھی حیات انسانی کا آدرش ذات واحد کی معرفت کو قرار دیا گیا ہے۔ لیکن گیتا اس بات پر زور دیتی ہے کہ معرفت حق کے لیے ترک عمل کی ضرورت نہیں۔ انسان کو وہ تمام فرائض جو اس کی ذات اور سماج کی بقا کے لیے ضروری ہیں بلا حیل و حجت ادا کرنے چاہییں لیکن وہ خود کو ان کا فاعل تصور نہ کرے بلکہ انھیں محض فرض کی خاطر ذاتی خواہش یا انجام کی فکر سے بے نیاز ہو کر ادا کرے۔ اسے یہ سمجھنا چاہیے کہ جو کچھ ہو رہا ہے فاعل حقیقی کر رہا ہے اور اس کا فعل اس کے وجود کی طرح محض اعتباری ہے۔ اس نظریۂ عمل کو زندگی کا اصول بنا لینے کے بعد عمل کی نوعیت ہی بدل جاتی ہے اور طالب حق خودبخود روحانی مدارج طے کرنے لگتا ہے۔ (گیتا کے اس فلسفہ کو نشکام کرم (निष्काम कर्म) کہتے ہیں یعنی ایسا کرم (عمل) جس میں کسی نوع کی 'کام واسنا' خواہش کی لاگ نہ ہو)۔

گیتا کی اس تعلیم سے ظاہر ہے کہ اس کا موضوع فلسفہ عمل ہے۔ حالانکہ گیتا سے اس قسم کا کوئی نتیجہ اخذ کرنا اس کے صرف ایک پہلو کو سامنے رکھنا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ گیتا میں ہندو مذہب کے تینوں بنیادی اصولوں کو ایک مربوط فلسفے میں ایسی خوبی سے ڈھال کے پیش کیا ہے کہ ہندو مذہب ہندوستان میں رہنے والے مختلف العقیدہ اور مختلف الخیال لوگوں کے لیے نئے سرے سے قابل قبول ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہر نظریۂ خیال کا حامی گیتا کی تفسیر اپنے رنگ

میں کرتا ہے۔ شنکر آچاریہ اس کا موضوع گیان یوگ قرار دیتے ہیں۔ رامانج نے اس کی تفسیر بھگتی کے نقطہ نظر سے کی ہے اور لوکمانیہ تلک اور گاندھی جی اس کے پیام عمل پر زور دیتے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ گیتا کا فلسفہ ان تینوں نظریوں کو محیط ہے۔ یہ صحیح ہے کہ گیتا میں عمل کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے لیکن نظریۂ عمل کی تکمیل یہ ہے کہ عمل کے دوران میں طالب حق بنیادی وحدت کے تصور میں یہاں تک ڈوب جائے کہ دوئی کا پردہ باقی نہ رہے۔ تبھی فاعل سچے معنوں میں ذاتی خواہش یا انجام کی فکر سے الگ رہ کر فعل انجام دے سکتا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ کرم یوگ میں "نشکام کرم" کو زندگی کا اصول بنانے کے لیے گیان یعنی فکر و ریاضت کی بھی ضرورت ہے ورنہ شخصی انا کو ختم کیا ہی نہیں جاسکتا۔

دوسرے یہ کہ معرفت کی تعریف کرتے ہوئے گیتا نے صاف الفاظ میں کہا ہے کہ یہ محض ذہنی علم یا مجرد خیال نہیں بلکہ روحانی وصل کا نام ہے، جس میں فکر کے ساتھ محبت اور عقیدت یعنی بھگتی کی بھی ضرورت ہے۔ غرض یہ کہ گیتا میں کرم یوگ سے گیان یوگ یا بھگتی یوگ کی نفی لازم نہیں اور گیتا کی تعلیم میں حصول نجات کے تینوں طریقوں کو سمونے کی کوشش کی گئی ہے۔ گیتا دراصل ہندستانی ذہن کے عروج کا نقطہ انتہا ہے اور ہندستانی ملکی مزاج کے تمام پہلوؤں کو حاوی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بعد ہندوستان میں جتنی بھی ذہنی تحریکیں اٹھیں یا ہندستانی تہذیب نے جتنے بھی روپ بدلے ان میں گیتا کی تعلیم کا عنصر کسی نہ کسی شکل میں ضرور موجود رہا۔ گیتا کی تعلیمات کے بعد یوں تو کرم، گیان اور بھگتی تینوں نظریے عوام کے مذہبی احساس کی تسکین کرتے رہے لیکن بدھ مت سے مقابلہ کرنے کے لیے ہندو مذہب کو زیادہ تر بھگتی یوگ ہی کا سہارا لینا پڑا۔ بدھ مت کی سب سے بڑی کمزوری یہ تھی کہ وہ ہندوستان جیسے بت پرست ملک میں جہاں عبادت، عقیدت اور محبت مذہب کا جوہر سمجھی جاتی ہے، شخصی معبود کا کوئی سادہ اور دلنشیں تصور پیش نہ کرسکا۔ ہندو مذہب نے یہ کمی شو شکتی اور وشنو کے اوتاروں کو قادر مطلق کے اعلیٰ ترین مظاہر قرار دے کر

پوری کرلی اور ایک طرف شو شکتی، دیوی یا ماتا اور دوسری طرف رام اور کرشن کے پرکشش شخصی تصورات پر زور دیتے ہوئے ہندوستان کے عوام کو جو اب بدھ مت سے تائب ہورہے تھے پھر سے اپنی طرف کھینچنا شروع کردیا۔ یہاں ہندستانی تہذیب کے ان نئے رجحانات کا ذکر شروع کرنے سے پہلے بھگتی یوگ کی وضاحت کردینا ضروری ہے۔

اپنشدوں کی طرح گیتا میں بھی مصور ہستی کا تصور برہمہ کی حیثیت سے کیا گیا ہے جو ہر قسم کی صفات اور تعینات سے ماورا ہے اس تصور کے پیش نظر گیتا نے صاف لفظوں میں اقرار کیا ہے کہ وجود حقیقی کی بصیرت کے لیے فکر وخیال کی قوتوں کو مجتمع کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ نہ ہی ہر کس و ناکس اپنے عمل اور ارادے کو خدائی مقصد کے تابع سمجھ کر بے غرض فرائض انجام دیتے ہوئے باہمہ اور بے ہمہ زندگی بسر کرسکتا ہے۔ چنانچہ عوام کے لیے معرفتِ حق کا راستہ عقیدت و محبت یعنی بھگتی یوگ کا ہے جس کے لیے نہ کسی ذہنی تربیت کی ضرورت ہے نہ علمی قابلیت کی۔ لیکن عقیدت اور محبت کے جذبات پیدا کرنے کے لیے کسی معروض کا ہونا ضروری ہے۔ انسان خیالی پرچھائیں یا ذہنی واہمہ کی پرستش نہں کرسکتا۔ چنانچہ بھگتی یوگ میں اس کے لیے برہمہ کی ایک اعتباری شکل یعنی پرشوتم کو معبود قرار دیا گیا ہے۔ وہ حسن، خیر اور صداقت کا لازوال سرچشمہ ہے۔کل کائنات کا خالق اور اس کا نظام چلانے والا ہے۔

عشق نام ہے تمنا کی بے قراری کا، جتنی بے قرار تمنا ہوگی اتنا ہی گہرا عشق ہوگا۔ عاشق کا کمال یہ ہے کہ محبوب کے تصور میں اتنا گہرا ڈوب جائے کہ خودی کا نشان تک نہ رہے۔ اس لیے عاشق کی دو ہی شانیں ہوسکتی ہیں۔ پریتی یا ورہ (برہ)۔ ورہ دردِ مہجوری کی بے قراری ہے اور پریتی شراب وصل سے سرشاری کی کیفیت۔ بھگتی یوگ کا منتہا یہی کیفیت وصال ہے جس کی تعبیر انسانی عقل و تصور سے ممکن نہیں۔البتہ منفی اشاروں میں اتنا کہہ سکتے ہیں کہ وصال کی یہ کیفیت حالت جمود نہیں بلکہ یہاں طالب و مطلوب ایک ہوجاتے ہیں اور اس کے بعد طالب حق کا ہر فعل رضائے الٰہی کے تابع ہوجاتا ہے۔

بھگتی کے یہی نظریات بعد میں شومت اور وشنومت کے بنیادی اصول بن گئے۔

شومت اور وشنومت

ویدی تہذیب کے سلسلے میں شو اور وشنو کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے۔ یہ دونوں ہندوستان کے قدیم باشندوں کے دیوتا تھے جنھیں آریوں نے رُدر اور سوریہ کا مترادف قرار دے کر اپنے دیوتاؤں کے زمرے میں شامل کرلیا تھا۔ اس وقت ان کی حیثیت ضمنی دیوتاؤں کی تھی۔ لیکن جب ہندو مذہب کو ایک طرف اپنشدوں کے مجرد اثرات کم کرنے اور دوسری طرف بدھ مت کا مقابلہ اور ہندستانی مزاج کے بنیادی مطالبے پورے کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی تو شو اور وشنو کی پرستش کو عقیدۂ وحدت کے ساتھ مطابقت دے کر ہندو مذہب کا جزو بنا دیا گیا۔

شو اور وشنو کو تصور وحدت میں سمونے کے لیے "تری مورتی" (تثلیث ربی) کا نظریہ کام میں لایا گیا۔ کائنات کی روح و رواں برہمہ ہی رہا لیکن اس کے تصور کی تین شانیں قرار پائیں۔ برہما کی حیثیت سے یہ دنیا کا پیدا کرنے والا، وشنو کی حیثیت سے پالنے والا، اور شو کی حیثیت سے یہ فنا کا مظہر تصور کیا جانے لگا۔ چنانچہ برہمہ، وشنو اور شو (مہیش) میں سے کسی دیوتا یا اس کے مظہر (مورتی) کی پرستش دراصل برہمہ ہی کی پرستش ہے۔

وشنومت کی بنیاد اوتاروں کے نظریے پر اور شومت کی شکتی کے عقیدے پر ہے۔ شکتی جو حیات و کائنات کی تخلیقی قوت ہے شو کی رفیقۂ حیات قرار دی گئی۔ شکتی پوجا کا رواج قوت تولید کی دیوی کی حیثیت سے ہندوستان میں قبل ویدی یعنی وادی سندھ کے زمانے سے چلا آتا ہے۔ چونکہ جنسی تولید ہی زندگی اور موت کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کے لیے شکتی کی دو شانیں تسلیم کی گئیں۔ پاروتی، اما، گوری کے نام سے یہ شفیق ماں کے تصورات کی حامل ہے اور درگا، بھوانی، کالی، دیوی کے نام سے یہ تباہی و تخریب کی قوت کی مظہر ہے۔

اس کے خلاف وشنو اور ان کی دیوی لکشمی کی ایک ہی یعنی مثبت شان ہے۔ وشنو دنیا کا پالنے والا (رب) اور رزق دینے والا (رزاق) اور لکشمی دولت، فراغت اور خوشحالی کی دیوی سمجھی جاتی ہے۔ لیکن وشنو مت میں مختلف فرقوں اور طبقوں کے عقیدوں کے لیے گنجائش اور وسعت پیدا کرنے کے لیے اوتاروں کے نظریے سے کام لیا گیا۔ وشنو انسانوں کی مشکل کشائی اور نجات کے لیے بار بار دنیا میں آتا ہے اور اوتار کی حیثیت سے انسانی شکل اختیار کرتا ہے۔ وشنو کے ایسے نو اوتار گزر چکے ہیں جن میں رام چندر اور شری کرشن خاص ہیں۔ بعض روایتوں کی رو سے بدھ بھی وشنو کے اوتار مانے جاتے ہیں۔ دسویں اور آخری اوتار کا ظہور ہنوز باقی ہے۔ وشنوؤں کی مذہبی روایات کے مجموعے وشنو پران اور شوؤں کے شوپران کہلاتے ہیں۔ ان میں سے اکثر اپنی موجودہ شکل میں پانچویں صدی عیسوی یا اس کے لگ بھگ مرتب ہوئے اور ہندوؤں میں بہت مقبول رہے۔ اپنشدوں کی طرح ان کی صحیح تعداد بھی متعین نہیں۔

بعض مورخ وشنومت اور شومت کا رشتہ ''اگاموں'' سے جوڑتے ہیں جو ویدوں کی تعلیم سے پوری طرح متفق نہیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ بھگتی کا عقیدہ جس کی پہلی مکمل شکل وشنو اور شومت میں ملتی ہے، ہندوستان کے قبل ویدی مذہبی رجحان کا غماز ہے۔ یوں تو ''اپاسنا'' کی حیثیت سے بھگتی یوگ کا ذکر اپنشدوں میں بھی ملتا ہے، لیکن بھگتی کے اصول و ضوابط سب سے پہلے گیتا کے ذریعے منضبط ہوئے، جس کے بعد یہ عقیدہ نہ صرف وشنو اور شومت کی شکل میں سارے ہندو مذہب پر چھا گیا بلکہ اس نے اس وقت کے بچے کھچے بدھ مت کو بھی متاثر کیا اور بودھوں کے مہایان فرقے میں بدھ کو شری کرشن کے رنگ میں پیش کیا جانے لگا۔ بدھ کے مجسموں کی پرستش کا آغاز بھی اسی زمانے میں ہوا اور بودھی رہبانیت کی کھلے بندوں مخالفت کی جانے لگی۔ بھگتی کی اہمیت پر زور دیا گیا جس سے آگے چل کر شمال مشرقی ہندوستان اور پہاڑی نیز آدی باسی قبائل میں تانترک فرقے کی ابتدا ہوئی۔

ان ذہنی تحریکوں کے ذکر کے ساتھ ساتھ ہندستانی تہذیب کا قدیم

دور ختم ہو جاتا ہے۔ پورانک تہذیب شمالی ہندوستان میں ہرش وردھن کی سلطنت کے بعد آہستہ آہستہ مٹنے لگی۔ آٹھویں صدی سے دسویں صدی تک کا زمانہ شمالی ہندوستان کی تاریخ میں زوال کا منظر پیش کرتا ہے۔ اس دوران میں متعدد راجپوت سرداروں نے ہندوستان کے طول و عرض میں اپنی اپنی ریاستیں قائم کیں لیکن ان کی قبائلی روح مسلسل خانہ جنگیوں اور تفریق اور انتشار کی قوتوں میں ظاہر ہوتی رہی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مسلمان حملہ آور ہندوستان میں ایک کے بعد ایک آتے رہے اور رفتہ رفتہ گیارہویں صدی تک انھوں نے شمالی ہندوستان کے ایک بڑے حصے پر اپنی حکومت قائم کر لی۔

یوں تو ہندستانی تہذیب کو قبل ویدی زمانے سے مختلف نسلوں، فرقوں اور قوموں سے سابقہ رہا، لیکن مسلمانوں سے اس کا سابقہ پچھلے تمام سابقوں سے کئی وجوہ سے مختلف تھا۔ مسلمانوں کی آمد سے پہلے جتنی بھی حملہ آور قومیں ہندوستان میں آئیں وہ یا تو ابتدائی تہذیب کی حامل تھیں یا نیم تہذیبی حالت میں تھیں اس لیے اپنا مخصوص کردار باقی نہ رکھ سکیں اور ہندستانی تہذیب میں ضم ہو گئیں۔ ان کی بہ نسبت اسلام اپنے ساتھ ایک مکمل اور ترقی یافتہ تہذیب ہندوستان میں لایا۔ اس لیے اس کے اور قدیم ہندستانی تہذیب کے ربط و ارتباط، لین دین اور اخذ و قبول سے ایک نئے تہذیبی دھارے کا آغاز ہوا جسے ہند ایرانی تہذیب یا مشترک ہندستانی تہذیب کا نام دیا جاتا ہے۔

اس مشترک تہذیب کی صحیح نوعیت کو سمجھنے سے پہلے اسلامی تہذیب پر ایک نظر ڈال لینا ضروری ہے۔

اسلامی تہذیب

اسلامی تہذیب کی بنیاد اسلام پر ہے جس کی ابتدا ساتویں صدی عیسوی میں عرب میں پیغمبر اسلام حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات سے ہوئی۔ اسلام کی ابتدا سے پہلے عرب بت پرست بدوی قبائل کا گھر تھا جو خانہ بدوش گلہ بانوں کی زندگی بسر کرتے تھے اور آپس میں لڑتے رہتے تھے۔ اس فضا میں حضرت محمد نے قدیم دین ابراہیم کو نئے سرے سے زندہ کرکے ایک ایسے مذہب کی بنیاد ڈالی جو آپ کی زندگی ہی میں تقریباً سارے عرب میں پھیل گیا۔ آپ کے وصال کے بعد حضرت علیؓ کے زمانے تک اسلام نے مزید ترقی کی اور ایران، شام، فلسطین اور مصر کو بھی اپنے رنگ میں رنگ لیا۔ ساتویں صدی کے نصف آخر سے آٹھویں صدی کے وسط تک خلافت پر بنوامیہ قابض رہے۔ ان کے بعد بنو عباس نے عباسیہ خلافت کی بنیاد ڈالی جو تیرہویں صدی تک قائم رہی۔ یہ اسلامی تہذیب کے عروج کا زمانہ تھا جب یہ ایک عالمگیر تہذیب کی حیثیت سے دور دراز ملکوں میں پھیل گئی لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کا سیاسی زوال شروع ہوا۔ باہمی تفریق اور صلیبی جنگوں نے سلطنت کی بنیادیں کمزور کردیں اور مغلوں کے متواتر حملوں نے تیرہویں صدی میں عباسیوں کا رہا سہا نشان بھی مٹا دیا جس کے بعد ملت اسلامی کی وحدت اپنے سیاسی معنوں میں ختم ہوگئی۔

اس مختصر تاریخی تمہید کے بعد ہم بتائیں گے کہ اسلامی تہذیب کی بنیادی خصوصیات کیا ہیں۔

اسلامی تہذیب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے مذہبی اور معاشرتی اصول و قوانین منضبط ہیں۔ ان کا اصل ماخذ قرآن ہے جو رسول اللہ پر بطور وحی نازل ہوا۔ وحی حکم الٰہی ہے۔ قرآن پرانی تمام شریعتوں کو منسوخ کر کے نئی شریعت کی بنیاد رکھتا ہے جو "انسانی فطرت کے دائمی اور عالمگیر اصولوں کی بنا پر اللہ کی طرف سے مرتب کی گئی ہے"۔ چنانچہ کتاب اللہ ہر مسئلے میں آخری اور قطعی سمجھی جاتی ہے لیکن بعض مسائل کے لیے جن کی صراحت اس میں نہیں ہے سیرت سے اور حدیث سے مدد لے سکتے ہیں۔ احادیث پیغمبر اسلام کے اقوال کا مجموعہ ہیں۔

توحید

قرآن میں سب سے زیادہ زور توحید پر دیا گیا ہے۔ خدا ایک ہے۔ اس کے سوا کسی اور کی عبادت کرنا یا کسی کی مدد پر مکمل بھروسا رکھنا اسلامی تعلیم کی رو سے شرک ہے جو شریعت کے نزدیک سب سے بڑا گناہ ہے۔ کلمۂ مقدس **لااله الا الله محمد الرسول الله**" کا مطلب ہی یہی ہے کہ "نہیں ہے کوئی معبود سوائے اللہ کے اور محمدؐ اس کے رسول ہیں"۔

توحید کے استدلال کے لیے قرآن جو طرز بیان اختیار کرتا ہے وہ عقلی یا منطقی نہیں بلکہ اس کے شعور مذہبی کے مخصوص تصور پر مبنی ہے۔ اس کے لیے بصیرت کی ضرورت ہے جو کسی شے کی حقیقت جاننے کے لیے ذہنی قوتوں کو ایک نقطے پر جمع کر دینے سے حاصل ہوتی ہے۔ کائنات پر بصیرت کی نظر ڈالنے سے اس میں ہم آہنگی اور ربط و ضبط کا پتا چلتا ہے جس سے انسان کے دل میں ایک عظیم ترین خالق کا تصور پیدا ہوتا ہے جسے اللہ کہا گیا ہے۔

"قرآن ذات الٰہی کے ذکر میں صرف دو چیزوں پر اکتفا کرتا ہے۔ توحید اور تنزیہہ۔ ماہیت کی بحث نہیں چھیڑتا ...... تنزیہہ میں عام مسلمانوں کے عقیدے کے مطابق قرآن نے اعتدال کی راہ اختیار کی ہے۔ خدا کو جسمانیت

سے بالکل بری قرار دیا گیا ہے اور مخلوق کے دوسرے تعینات سے بھی۔ مگر تعطیل کی حد تک نہیں یعنی اتنا نہیں کہ اس کا کوئی تصور ہی ذہن میں قائم نہ ہو سکے۔ اس نے خدا کی طرف مثبت صفات منسوب کی ہیں مگر تنبیہ کردی ہے کہ انھیں انسانی صفات سے مشابہ نہ سمجھو"(۱)

معاشرتی عدل اور مساوات

اسلام پوری نوع انسانی کو ایک جماعت سمجھ کر اس کے سامنے مذہبی حقیقت کی ایک ایسی تفسیر پیش کرتا ہے جس کی بنیاد پر عالمگیر تہذیب کی تعمیر ہو سکے۔ معاشرتی عدل اور مساوات اسلام کے بنیادی اصول ہیں، لیکن ان میں بعض مستثنیات بھی روا رکھی گئی ہیں۔ ملت اسلامی کے دو حصے ہیں۔ آزاد اور غلام۔ غلام بنانے کی اجازت جنگی قیدیوں کے لیے تھی۔ عورتوں کے حقوق اور مردوں کے حقوق میں فرق ہے۔ لیکن پیدائش، نسل، مرتبے اور رنگ کی بنا پر ملت اسلامی میں کوئی تفریق جائز نہیں۔ قرآن ایک ایسے معاشرے کی تشکیل چاہتا ہے جو دین و دنیا، فرد و جماعت اور حاکم و محکوم میں مکمل ہم آہنگی پیش کرتا ہو۔

اثباتِ عمل

ہندو مذہب کے برعکس اسلام خیال کی بہ نسبت عمل پر زور دیتا ہے۔(۲) خدا مقتدر اعلیٰ ہے اور انسان کا ہر فعل مشیت ایزدی کے تابع ہے۔ پھر بھی انسان مجبور محض نہیں۔ رسول اللہ نے تلقین کی ہے کہ انسان کا فرض کوشش ہے۔ نتیجہ اللہ کے ہاتھ میں ہے۔(۳)

قرآن نے زندگی کی بے ثباتی اور کائنات کی ناپائداری کو تسلیم کیا ہے۔

---

۱ عابد حسین، حوالہ ماسبق

۲ اقبال، Reconstruction of Religious Thought in Islam ص ۷

۳ سر احمد حسین، نوٹس آن اسلام، ص ۱۲ اور ۲۶

لیکن اس کے ساتھ اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ انسان کے اضافی نقطہ نظر سے کائنات کا وجود اسی قدر حقیقی ہے جتنا خود اس کا وجود۔ کائنات چونکہ مزرعہ آخرت ہے اس لیے انسان کے لیے انتہائی قدر و قیمت رکھتی ہے۔ اسلامی تہذیب کے عملی اور اخلاقی رجحان کی بنیاد انھیں تصورات پر ہے۔[1]

اسلام کے اس عملی رجحان نے عربوں کی اس مجاہدانہ اسپرٹ کو قائم رکھنے میں مدد دی جو ان میں آغاز اسلام سے پہلے پائی جاتی تھی۔ عرب روایات کے مطابق شجاعت، دلیری، ہمت اور سپاہیانہ قابلیت انسانی کردار کے بنیادی اوصاف سمجھے جاتے تھے۔ ہر مسلمان ملک و ملت کا مجاہد ہے خود پیغمبر اسلام سپہ سالار کے فرائض انجام دیتے تھے۔

عقلی و فکری رجحان

اسلامی تہذیب میں عقلی رجحان کا آغاز جبر و اختیار کی نزاع سے ہوا جو بہت جلد معقولات اور منقولات کی بحث کی شکل اختیار کر گیا اور علما اور حکما کے درمیان قرآن کے حدوث یا قدم کے مسئلے پر بڑے بڑے اختلاف پیدا ہوئے۔ آگے چل کر علما کے ایک گروہ نے جو صفاتیہ اور تشبیہہ کہلاتے تھے، خدا کی طرف انسانی صفات اور جسمانیت منسوب کرنا شروع کی۔ حکما کی طرف سے ان خیالات کی مخالفت ہوئی اور یہ لوگ معتزلہ کہلائے۔

معتزلہ اسلام میں عقلیت پسندی کے پہلے علمبردار تھے۔ یہ لوگ ہر طرح کے علم کا ذریعہ عقل کو قرار دیتے تھے اور مذہب کو اس بنا پر قابل قبول مانتے تھے کہ وہ عقل کے مطابق ہے۔

معتزلہ نے توحید کی منطقی تحلیل کر کے خدا کا تصور ایک واحد اور قدیم ذات کی حیثیت سے کیا اور قدیم صفات کے وجود کو توحید ذات کے منافی سمجھ کر اس سے انکار کر دیا۔ علم، قدرت اور دوسری صفات کو جو قرآن نے خدا کی طرف منسوب کی ہیں معتزلہ عین ذات کہتے تھے۔ ان کا بیان تھا کہ "خدا کا

1 ہندستانی قومیت، ص ۳۴۴

مشاہدہ جسمانی حالت میں دارالقرار میں بھی نہیں کیا جاسکتا کیونکہ انسان مادی معروضات کی مدد سے خدا کے تصور سے عاری ہے"۔

لیکن معتزلہ کے یہ خیالات عوام میں مقبول نہ ہوئے۔ علما کی طرف سے ان کی سخت مخالفت ہوئی اور حکومت کے احتساب نے عقلیت کی اس تحریک کا جو ابھی اپنی نشوونما کی پہلی ہی منزل میں تھی بہت جلد خاتمہ کردیا۔اس کے بعد عقلیت کا رجحان دسویں صدی میں اخوان الصفا کی تحریک میں ظاہر ہوا۔ اس کا مقصد یونانی فلسفہ اور شرع اسلامی کے درمیان رابطہ پیدا کرنا تھا لیکن معتزلہ کی طرح یہ تحریک بھی علما کے غیظ و غضب سے نہ بچ سکی اور بارہویں صدی میں خلیفہ مستنجد کے حکم سے اخوان الصفا کے تمام رسائل بغداد میں نذر آتش کرادیے گئے۔

مسلمانوں میں فلسفے کا ذوق دراصل یونانیوں کے اثر سے پیدا ہوا تھا۔ گو دنیائے اسلام میں ال کندی، زکریا رازی، فارابی، ابن سینا، ابن طفیل اور ابن رشد جیسے اعلیٰ پایے کے مفکر ہوئے لیکن فلسفہ، اسلامی تہذیب میں بنیادی رجحان کی حیثیت کبھی نہ اختیار کرسکا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ قرآن میں جو اہمیت عالم طبیعی اور تاریخ کے مطالعے کو دی گئی ہے وہ مابعدالطبیعیات کو نہیں۔ عوام میں حکما اور فلسفی عموماً بدعقیدہ اور ملحد سمجھے جاتے تھے اور ان کی شدید مخالفت کی جاتی تھی۔

حکما اور معتزلہ نے مذہب کا جو عقلی تصور پیش کیا تھا، اس کا ردعمل راسخ العقیدہ لوگوں میں اسلامی فقہ کی شکل میں ظاہر ہوا جس کی ابتدا عباسیوں کے زمانے میں ہوئی۔ یہ چار مسالک پر مشتمل ہے۔ حنفی، مالکی، شافعی اور حنبلی۔ ان میں سب سے زیادہ مقبولیت ابوحنیفہ کے حنفی مسلک کو حاصل ہوئی۔

علمی و ادبی رجحان

قرآن میں علم کو طغرائے انسانیت کہا گیا ہے۔ یہ تمام اوصاف کا سرچشمہ ہے لیکن اسلام چونکہ گہرا عملی اور مذہبی رجحان رکھتا ہے اس لیے

صرف علوم مفیدہ کے حصول کی اجازت دی گئی ہے۔ مصوری، موسیقی اور رقص اسلام کے گہرے مذہبی احساس سے لگاؤ نہیں رکھتے۔ ان فنون پر پابندی کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ریاضی، طب، تاریخ اور شعر و ادب پر زیادہ توجہ کی گئی اور ادبی روایت شروع سے اسلامی تہذیب کی ایک مایۂ ناز خصوصیت بن گئی۔

آخر میں ہم اسلامی تہذیب کے اہم ترین رجحان یعنی تصوف کا ذکر کریں گے۔ لیکن اس سے پہلے مسلمانوں کے عام مذہبی احساس پر ایک نظر ڈال لینا ضروری ہے۔

مذہبی احساس

قرآن میں اس بات پر بار بار زور دیا گیا ہے کہ خالق کائنات کی حمد و ثنا اور عبادت انسان پر واجب ہے۔ خدا معبود ہے اور انسان بندہ۔ چنانچہ تصفیۂ قلب اور پاکیِ باطن کے لیے جو عبادت کا لازمی حصہ ہیں نماز، روزہ، حج اور زکوٰۃ کے موثر وسائل تجویز کیے گئے ہیں۔ لیکن عبادت سے مراد صرف ان احکام کی پابندی نہیں بلکہ خدا کے بنائے ہوئے قانونِ اخلاق پر عمل کرنا، اس کی مرضی پر چلنا اور اپنے گناہ اور سزا کی اذیتوں کا احساس رکھنا بھی عبادت میں شامل ہے۔ عبادت الٰہی میں صبر و توکل اور توبہ سے بھی مدد ملتی ہے۔ توبہ کے تین درجے ہیں۔ ملامت نفس، گناہ کا فوری کفارہ اور آئندہ گناہ نہ کرنے کا عزم۔

قرآن میں جس گہرے مذہبی احساس کی تلقین کی گئی ہے احساس گناہ اور خوفِ خدا اس کا لازمی نتیجہ ہیں۔ خوف خدا کے یہی جذبات شروع شروع میں کثرتِ ریاضت اور زہد و فقر کے رجحان میں ظاہر ہوئے، اور رفتہ رفتہ باطنیت اور خدا کی ماورائیت کے تصور سے مل کر تصوف کی شکل اختیار کر گئے۔

اسلامی تصوف

تصوف مسلمانوں کے نزدیک مذہب کے باطنی پہلو کا نام ہے۔ اس سے مراد "وہ ریاضت اور مجاہدات ہیں جو قلب کے پردے ہٹائیں اور حقائق کا انکشاف کر دیں۔"

تصوف کی نشو و نما کے دو دور قرار دیے جاتے ہیں۔[1] پہلا دور اسلام کی ابتدا سے نویں صدی عیسوی کے آغاز تک اور دوسرا نویں صدی سے بارہویں صدی تک۔ پہلے دور میں تصوف کوئی جداگانہ مسلک نہ تھا بلکہ راسخ العقیدہ مسلمانوں میں سے وہ لوگ جو ریاضت اور عبادت اور زہد و ورع میں شریعت کی پابندی کا سختی سے اہتمام کرتے تھے صوفی کہلاتے تھے۔ رفتہ رفتہ کچھ نئے تاریخی اور تہذیبی تقاضوں کی وجہ سے اور کچھ بیرونی اثرات سے مسلمانوں میں ایک ایسا گروہ پیدا ہو گیا جو قرآن کے مخفی معنوں پر زور دیتے ہوئے اس کی تاویل نئے ڈھنگ سے کرنے لگا۔ یہ لوگ ایک طرف شرعی پابندیوں کے اور دوسری طرف عقلی دلائل کے خلاف تھے اور مذہب کا سرچشمہ قلب و روح کو قرار دیتے تھے۔[2] ان کے اثر سے پہلے دور کا سیدھا سادا فقر و فاقہ کا نظریہ ایک قلیل عرصے میں مکمل وحدت وجودی مسلک بن گیا۔[3] اور باطنیت کے یہ رجحانات خدا کی ماورائیت کے تصور سے مل کر بہت جلد سارے عالم اسلام میں پھیل گئے۔ اسلام کی اس بنیادی خصوصیت کو تصوف کہا جاتا ہے۔

نشو و نما، پہلا دور

اسلام میں تصوف کا آغاز حیات طیبہ سے ہوا۔ احادیث قدسی اور غیر قدسی سے حضرت محمدؐ کی روحانی زندگی کی تصدیق ہوتی ہے۔ وہ صرف خدا کی

---

۱ نکلسن، لٹریری ہسٹری آف دی عربز، ص ۸۳

۲ امیر علی، اسپرٹ آف اسلام، ص ۱۷۲

۳ تاراچند، ہندستانی کلچر پر اسلام کا اثر، ص ۶۹

طرف متوجہ رہتے تھے اور حُب دنیا سے آزاد تھے۔ اس میں شک نہیں کہ اسلامی تعلیمات رہبانیت کے خلاف ہیں لیکن قرآن نے اللہ کا جو تصور پیش کیا، زہد و فقر کے رجحانات اس کا لازمی نتیجہ تھے۔ نکلسن کا بیان ہے کہ قرآن میں یوم الدین اور اس کی دہشتوں کا ذکر بھی بڑے موثر انداز سے کیا گیا ہے۔ احساس گناہ اور خوف سزا و جزا نے اسلامی زہد و فقر کے رجحان کی نشوونما میں مدد دی۔(۱) اس کی مثال خواجہ حسن بصری (متوفی ۷۲۸ء) کی شخصیت ہے۔ ان پر ہر وقت خشیت الٰہی کا غلبہ رہتا تھا۔ اس کی تصدیق ان کے ان مکتوبات سے ہوتی ہے جو انھوں نے عمر بن عبدالعزیز کو لکھے تھے۔(۲) ان کا اعتقاد تھا کہ حزن و اتقا تصفیہ قلب کا بہترین وسیلہ ہے۔ اس رعایت سے ان کے مسلک کو زہد مع الخوف کا نام دیا جاتا ہے۔(۳)

آغاز اسلام کی پہلی دو صدیوں کے زاہد اور عابد ہی تصوف کے پیش رو تھے۔ لفظ صوفی کا اطلاق بقول جامی سب سے پہلے کوفہ کے ابوہاشم (متوفی ۷۷۶ء) پر کیا گیا۔(۴) لیکن نکلسن اور گولڈ زیہر اس دور کے زاہدوں کو صوفی کہنے میں محتاط نظر آتے ہیں۔ اس زمانہ میں ہر چیز صرف دین سے وابستہ تھی۔ شخصی طور پر جو زہد و عبادت کی طرف زیادہ مائل ہوتا تھا وہ زاہدوں اور عابدوں میں شمار ہونے لگتا تھا۔

کوفہ اور بصرہ سے زہد و ورع کے یہ رجحانات سارے عالم اسلام میں پھیل گئے تھے۔ لیکن انھیں سب سے زیادہ مقبولیت خراسان میں نصیب ہوئی۔ بلاد اسلام کا یہ صوبہ کسی زمانے میں بدھ مذہب کا گہوارہ رہ چکا تھا۔ بلخ کے شہزادے ابراہم بن ادھم (متوفی ۷۷۷ء) کا تعلق اسی سرزمین سے بتایا جاتا ہے۔ تاج و تخت ٹھکرا کر فقیر ہوجانے کی جو حکایات ابراہم بن ادھم سے منسوب ہیں، ان میں اور مہاتما بدھ کے حالات زندگی میں گہرا تطابق پایا جاتا

۱ لٹریری ہسٹری، ص ۲۲۵

۲ آربری، صوفی ازم، ص ۳۳

۳ تاریخ تصوف اسلام، ص ۱۴۴

۴ براؤن، ص ۲۹۹

ہے۔ اس کی تصدیق تقریباً تمام مورخین نے کی ہے۔[1] شفیق بلخی (متوفی ۸۰۱ء) ابراہم بن ادھم کے مرید تھے۔ توکل کو سب سے پہلے حال قرار دینے کا فخر ان کو حاصل ہے۔ خراسان سے تعلق رکھنے والے دوسرے زاہدوں کے نام یہ ہیں:
حاتم الاصم (متوفی ۸۵۲ء)، مرو کے عبداللہ بن مبارک (متوفی ۷۹۷ء) اور بشیر بن الحارث الحافی (متوفی ۸۴۱ء)

اسی دوران زہد و ورع کے ان رجحانات کی نشوونما عراق میں بھی جاری رہی۔ خراسان نژاد فضیل بن عیاض (متوفی ۸۰۳ء) نے اپنی عمر کا آخری حصہ کوفہ اور مکہ میں گزارا۔ انھوں نے بھی خوف خدا اور حب دنیا سے نفرت پر زور دیا ہے۔ لیکن تصوف میں محبت کا عنصر شامل کرنے کا شرف رابعہ بصری (متوفی ۸۰۱ء) کو حاصل ہے۔ تصوف میں محبت کی آمیزش سے اس کی جذبات انگیزی اور وجد آفرینی کی کوئی انتہا نہ رہی۔ آگے چل کر حب الٰہی تصوف کا اساسی عنصر قرار پایا۔ اس زمانے کے دوسرے قابل ذکر بزرگوں کے نام یہ ہیں[2] امام جعفر صادق (متوفی ۷۶۵ء) ابو حنیفہ نعمان (متوفی ۷۶۸ء) داؤد الطائی (متوفی ۷۸۱ء) حبیب عجمی (متوفی ۷۹۹ء) اور خراز مرید حسن بصری۔

یہ بزرگ دین کے معاملہ میں سخت اور احکام شرعی کے پابند تھے اور توبہ کو ترقی کا پہلا زینہ قرار دیتے تھے۔ نہایت خشوع و خضوع سے عبادت کرتے تھے اور مجاہدہ فی سبیل اللہ کے شائق تھے۔ اس دور کے عابدوں اور زاہدوں کی خصوصیات کثرت ذکر الٰہی، حب الٰہی، خوف و الم اور صبر و رضا ہیں۔ زہد و فقر کے ان رجحانات کا تعلق براہ راست قرآن سے ہے جس کی تلاوت کا شغف ان کا طرہ امتیاز تھا۔ لگاتار تلاوت کا یہ لازمی نتیجہ تھا کہ قرآن کے مخفی روحانی معنوں تک رسائی ہونے لگے۔[3] گو یہ بزرگ ریاضت اور مجاہدے پر زیادہ زور دیتے تھے لیکن اس کے باوجود انھوں نے تصوف کی وجدانی اور ماورائی خصوصیات کا راز پالیا تھا اور مذہب کے خارجی لوازمات کو نظر انداز کرنے لگے تھے۔

۱ نکلسن، ص ۳۸۴
۲ تارا چند، ص ۶۸
۳ آربری، ص ۲۳

دوسرا دور، صوفیائے کرام

عہد بنی امیہ کے آخری زمانے میں تصوف زہد و فقر سے الگ ایک مختلف شکل اختیار کرنے لگا اور عباسیوں کے ابتدائی زمانے تک ایک باضابطہ نظام بن گیا۔ اس زمانے میں بیرونی اثرات کے تحت تصوف نے بعض ایسے عناصر کو قبول کیا جن کی بنا پر راسخ العقیدہ حلقوں میں اس پر سخت اعتراض کیے جانے لگے۔[۱] پہلے دور کا سیدھا سادا فقر و فاقہ کا نظریہ ایک قلیل عرصے میں مکمل وحدت وجودی مسلک بن گیا۔[۲] اس دور میں تصوف نے ایک مستقل علمی صورت اختیار کرلی۔ فلسفے کا اثر ظاہر پر ہی نہ رہا باطن پر بھی پڑنے لگا۔ تصوف میں اب علمی طور پر سعادت نفس اور نجات روح کے مسائل حل کیے جانے لگے اور ان کا الگ نظام بناکر انھیں باقاعدہ طور پر مدون کیا گیا۔ نکلسن اس امر میں فان کریمر سے متفق ہے کہ دوسرے دور کے تصوف اور پہلے دور کے زہد و فقر میں بنیادی فرق ہے۔[۳]

ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ زہد و فقر کے رجحانات آٹھویں صدی میں عرب وعراق، شام و خراسان سے سارے عالم اسلام میں پھیل چکے تھے۔ محض ریاضت یا عبادت ایک خشک اور بے روح چیز ہے۔ جب تک اس میں روحانی جذبہ کا عنصر شامل نہ ہو اس کی اپیل عالمگیر نہیں ہوسکتی۔ ابتدائی تصوف میں یہ تبدیلیاں سب سے پہلے بغداد میں رونما ہوئیں۔ بغداد کو اس وقت فقہ، فلسفہ اور دوسرے علوم کے مرکز کی حیثیت حاصل تھی۔ اس علمی فضا میں ہندی اور یونانی اثرات شدت سے کارفرما تھے۔[۴] تعجب نہیں کہ تصوف نے ان دونوں سے کچھ نہ کچھ اثر قبول کیا ہو۔

---

۱ نکلسن، ص ۳۸۳

۲ تاراچند، ص ۶۹

۳ نکلسن، ایضاً

۴ محمد حبیب، تمہید، Elliot and Dowson's History of India ج ۲ ص ۳۲

اس دور کا سب سے پہلا صوفی معروف کرخی (متوفی ۸۱۵ء) کو قرار دیا جاتا ہے۔[۱] نظریۂ معرفت پیش کرنے کا افتخار ابو سلیمان دارانی (متوفی ۸۳۰ء) کو حاصل ہے۔ حارث محاسبی (متوفی ۸۴۳ء) اس دور کے وہ قابل قدر صوفی ہیں جن کی تصانیف مابعد کے صوفیوں کے لیے نشان راہ کا حکم رکھتی ہیں۔[۲] ذوالنون مصری (متوفی ۸۶۱ء) اور سری سقطی (متوفی ۸۶۷ء) ان کے ہم عصر تھے۔ سری سقطی نے وحدت کا وہ نظریہ پیش کیا جس نے بعد کو وحدت وجود کی شکل اختیار کی۔[۳] ذوالنون نے حال و مقام سے بحث کی اور معرفت کے لیے عشق کی اہمیت پر زور دیا لیکن وحدت وجود کے جو رجحانات ان دونوں کے ہاں دبے دبے ملتے ہیں، بایزید (ابویزید) بسطامی (متوفی ۸۷۵ء) نے انھیں بے محابا اور بے باکانہ ظاہر کیا۔ اس لحاظ سے وہ تصوف کے اولین مست مئے عرفان صوفی ہیں۔ ان کے ہاں فناء نفس اور اتحاد ذات الٰہی کا جذبہ اتنا بڑھ گیا کہ شرع سے ٹکرانے لگا۔ ان کے اس قسم کے اقوال[۴]

لَآ اِلٰهَ اِلَّا اَنَا فَاعْبُدُنِیْ سُبْحَانِیْ میرے سوا کوئی معبود نہیں میری عبادت کرو
مَآ اَعْظَمَهٗ شَانِیْ میری شان کتنی بلند ہے

پر کفر و ضلالت کے فتوے صادر کیے گئے۔ خراز (متوفی ۸۹۹ء) کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنی تحریرات کے ذریعہ ان کی بے اعتدالیوں کا تدارک کرنے کی کوشش کی۔ جہاں تک تصوف کے مقصود و مفہوم اور طریقہ کار کو شرح وبسط کے ساتھ سمجھانے کا تعلق ہے، اس کا فخر جنید (متوفی ۹۱۰ء) کو حاصل ہے۔[۵] لیکن انھوں نے اپنے خیالات کو قلم بند نہیں کیا اور تصوف میں یہ کمی منصور بن حلاج (متوفی ۹۲۲ء) کی تصانیف سے پوری ہوئی۔ کتاب طواسین تصوف کے موضوع پر پہلی قابل ذکر کتاب ہے۔ منصور امتزاج بشریت و

۱ نکلسن، ص ۳۸۵
۲ آربری، ص ۵۴
۳ حلمی، تاریخ تصوف اسلام، ص ۳۰۵
۴ ایضاً ص ۳۱۴
۵ ہندستانی قومیت اور قومی تہذیب، ص ۳۹۹

الوہیت کے قائل تھے لیکن انسان اور خدا کے تعلق کو انھوں نے جس پیرایے میں ادا کیا وہ عام طور پر قرآن کی تعلیم کے خلاف سمجھا گیا۔ منصور اور بایزید بسطامی میں یہ بات مشترک ہے کہ وہ دونوں انتہاپسند تھے اور عرفان حق میں اس قدر جذب و محو تھے کہ اپنی قلبی واردات کو بلاخوف و تامل بیان کر دیتے تھے۔ منصور کو اس جرأت اور بے باکی کی قیمت زندگی دے کر چکانا پڑی۔

نویں صدی کا زمانہ تصوف کی نشوونما کے لحاظ سے نہایت اہم ہے۔ محاسبی، جنید اور حلاج کے علاوہ کئی دوسرے اہم صوفی بھی اس زمانہ سے تعلق رکھتے تھے۔ تصوف کے ماورائی اور وحدت وجودی رجحانات اس زمانے میں اپنی انتہا کو پہنچ گئے اور روحانی جذبے کی شدت اور فراوانی کا ساتھ دینے کے لیے شعر و سخن کا سہارا لیا گیا۔ اس دور کے کئی صوفی رابعہ اور ذوالنون کی طرح خود بھی شاعر تھے۔ حقیقی عشق کے جذبات کو بیان کرنے کے لیے مجازی عشق کی اصطلاحوں کو اپنالیا گیا۔ جذبہ اور تخیل کے اس امتزاج سے دل چوٹ کھانے لگے اور صوفیانہ خیالات کی اثر آفرینی کی کوئی حد نہ رہی۔ تصوف اب مقبول خاص و عام ہو چکا تھا، اس کے باوجود تصوف کو شرعی بنیادوں پر استوار کرنے کے لیے اس کی علمی تشکیل کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اس ضرورت کو امام شبلی (متوفی ۹۴۶ء)، ابن العربی (متوفی ۹۵۲ء)، ابو قاسم قشیری (متوفی ۱۰۷۲ء) اور شیخ علی ہجویری (۱۰۷۹ء) کی مساعی نے پورا کیا۔

ان سب کوششوں کا اثر یہ ہوا کہ تصوف جو آٹھویں صدی تک ایک رہبانی فرقے تک محدود تھا، دسویں اور گیارہویں صدی میں ایک علمی اور وجدانی نظریہ بن گیا۔ اس کے بعد سے وحدت وجود کو تصوف میں بنیادی حیثیت حاصل ہوگئی اور خدا کے محیط کل ہونے پر زور دیا جانے لگا۔ تاہم علما اور فقہا اس کی سختی سے مخالفت کرتے رہے۔ لیکن چونکہ متصوفانہ خیالات عوام میں مقبول ہو چکے تھے، فقہا کو خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی، حتیٰ کہ گیارہویں صدی میں امام غزالی (متوفی ۱۱۱۱ء) نے اپنی غیر معمولی قوت استدلال سے کام لے کر تصوف کے جواز پر سند کر دی۔ ویدانت میں جو رتبہ شنکر آچاریہ (متوفی نویں صدی عیسوی) کو

حاصل ہے اسلامی فلسفے میں وہی مقام امام غزالی کو حاصل ہے۔ اس اعتبار سے انھیں حجت اسلام کہا جاتا ہے۔ غزالی کے زمانے میں مسلمانوں میں چار قسم کی ذہنی تحریکیں کام کر رہی تھیں۔ اسماعیلیوں اور باطنیوں کا فلسفہ، اشراقی اسطاطالیسی فلسفہ، علمائے ظاہر کا علم کلام اور صوفیوں کا علم باطن۔ بقول ڈاکٹر عابد حسین: "ان میں سے ایک بھی اپنی موجودہ حالت میں ایسا نہ تھا جو اسلام کی حقیقی روح سے مطابقت رکھتا ہو۔"[۱] غزالی نے ان سب کا جائزہ لے کر اسلام کو قرآن سے قریب تر لانے کی کوشش کی۔ انھوں نے بتایا کہ توحید ذات کا صحیح تصور تصوف کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ غزالی کا کارنامہ نظریۂ تصوف کی ازسرنو تشکیل ہے۔ "مذہبی واردات کی حقیقت کو جیسا انھوں نے سمجھا بہت کم مفکروں نے سمجھا ہوگا۔ وہ ایمان بالیقین کے تین مدارج قرار دیتے ہیں۔ پہلا درجہ عوام کی تقلید پرستی کا ہے۔ دوسرا علما کے استدلالی علم کا۔ تیسرا بلا واسطہ مشاہدے اور عرفان کا۔ جس طرح ظاہری تجربے کا آلہ حواس ظاہری ہیں اسی طرح باطنی تجربے یا مشاہدے کا آلہ حس باطنی ہے۔ یہ حسِ باطنی یا وجدان، عقل کی ایک اعلیٰ صورت ہے جو بدرجۂ کمال انبیا اور مرسلین میں اور ان کے بعد متقی صوفیوں میں موجود ہوتی ہے۔"[۲]

اپنے نظریات کو غزالی نے اس خوبی سے پیش کیا کہ طریقت اور شریعت کا فرق مٹ گیا اور عملی تصوف کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔

سلاسل اور طریقے

تصوف کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے زیراثر بارہویں صدی سے صوفیوں کے کئی طریقے قائم ہونا شروع ہوئے۔ پروفیسر خلیق احمد نظامی کا بیان ہے[۳] کہ منگولوں کی پیدا کی ہوئی ابتری کو صوفیا نے روحانی سلاسل کے قیام سے پورا

۱ ہندستانی قومیت، ص ۴۰۸

۲ ایضاً، ص ۴۱۰

۳ تاریخ مشائخ چشت، ص ۱۲۹

کیا۔ ہجویری نے کشف المحجوب میں ایسے بارہ سلاسل کا ذکر کیا ہے۔ ان میں سے حلولی اور حلاجی تناسخ کے قائل تھے، اس لیے انھیں مردود سمجھا جاتا تھا۔ باقی دس گروہ یہ ہیں: طیفوریہ، قصاریہ، ملامتیہ، نوریہ، محاسبیہ، تستریہ، حکمیہ، خرازیہ، خفیفیہ اور سیاریہ۔ آگے چل کر ان کی تعداد میں برابر اضافہ ہوتا رہا۔ عالم اسلام میں جو طریقے سب سے زیادہ مقبول و معروف ہوئے وہ یہ چار ہیں:

(۱) محی الدین عبدالقادر جیلانی (متوفی ۱۱۶۶ء) کا قادریہ
(۲) شہاب الدین سہروردی (متوفی ۱۲۳۴ء) کا سہروردیہ
(۳) خواجہ معین الدین چشتی اجمیری (متوفی ۱۲۳۵ء) کا چشتیہ
(۴) مولانا جلال الدین رومی (متوفی ۱۲۷۳ء) کا مولویہ

بارہویں صدی کے بعد غزالی کے اثر سے تصوف کے عملی پہلو کی مخالفت تو ختم ہوگئی لیکن نظری پہلو کو مسلمانوں کے ہندوستان میں داخل ہونے کے زمانے تک فقہا کے نزدیک الحاد سمجھا جاتا رہا۔ چنانچہ شیخ شہاب الدین جیسے جید صوفی کو ۱۲۰۹ء میں قتل کردیا گیا۔ رفتہ رفتہ متصوفانہ خیالات حکما کی فکر سے گزر کر شعرا کے تخیل پر چھاگئے۔ ان کے کلام میں رچ گئے، اور شعر کے جادو سے خاص و عام کی زبان پر چڑھ گئے۔ عربی زبان کے ایسے شاعروں میں عمر بن الفرید (متوفی ۱۲۳۵ء) اور فارسی کے شاعروں میں ابوسعید ابن ابی الخیر (متوفی ۱۰۴۸ء)، حکیم سنائی (متوفی ۱۱۵۰ء)، فریدالدین عطار (متوفی ۱۲۲۹/۳۰ء)، جلال الدین رومی (متوفی ۱۲۷۳ء)، سعدی (متوفی ۱۲۹۱ء)، حافظ (متوفی ۱۳۸۹ء)، نظامی (متوفی ۱۱۹۹ء)، جامی (متوفی ۱۴۹۲ء)، اوحدی (متوفی ۱۳۳۷ء) اور عراقی (متوفی ۱۲۸۹ء) بالخصوص قابل ذکر ہیں۔ ہندوستان میں تو تصوف گویا لازمۂ شاعری ہوگیا۔ ہندوستان کے شعرا میں امیر خسرو (متوفی ۱۳۲۵ء)، عرفی شیرازی (۱۵۹۱ء)، فیضی (۱۵۹۵ء)، نظیری (۱۶۱۲ء)، ظہوری (۱۶۱۵ء)، طالب (۱۶۲۶ء)، کلیم (۱۶۵۰ء)، دارا شکوہ (۱۶۵۹ء)، سرمد شہید (۱۶۵۹ء)، چندر بھان برہمن (۱۶۶۲ء)، بیدل (۱۷۲۱ء)، آنند رام مخلص (۱۷۵۰ء) سب کے سب تصوف میں رچے بسے تھے۔ بعد میں متقدمین شعرائے اردو نے بھی ان خیالات کا اثر وسیع پیمانے پر قبول کیا جس کی تفصیل بعد کے ابواب میں آئے گی۔

نظری پہلو

تصوف میں معرفتِ حق کا راستہ اپنشدی فلسفے کی طرح روحانی تکمیل اور تہذیبِ نفس کا ہے۔ اس نظریہ کی بنیاد ان چار اصولوں پر رکھی گئی ہے۔

(۱) عقل یا عقلِ محض حقیقت کے راز کو نہیں پاسکتی۔ صداقت کی تلاش کے لیے نظری علم بے کار ہے۔ اس کے لیے حضوری علم چاہیے جو منطق یا ریاضی کے اصولوں سے نہیں بلکہ حس باطنی یا وجدان کے ذریعے ممکن ہے۔

(۲) انسان اشرف المخلوقات ہے۔ وہ اگر باطن کی طرف رجوع کرے تو اسے احساس ہوگا کہ اس میں حقیقت کو جاننے کی تڑپ ہے۔ یہ وہ چنگاری ہے جو "ابدی شعلہ" میں ضم ہوجانا چاہتی ہے۔ اس کا سراغ قلب میں ملتا ہے۔ اس لیے صوفی کو قلب کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں دیدارِ محبوب سے چشم باطن روشن ہوسکتی ہے۔

(۳) معرفت کے لیے ریاضت اور مجاہدہ ضروری ہے۔ خود غرضی، لذتیت اور عیش کوشی سے روح ملوث ہوجاتی ہے۔ مادی لذتوں کی قید و بند سے آزاد ہوکر ہی حقیقت کو بے حجاب دیکھا جاسکتا ہے۔

(۴) خدا سے رشتہ محبت کی بنا پر ہونا چاہیے۔ محبت ایک جذبہ ہے اور معرفت کیفیت ہے۔ جذبہ سے کیفیت تک ایک قدم ہے۔ محبت کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فرد محبوب کے جلوۂ حسن میں جذب ہوکر خود کو فراموش کرجاتا ہے۔ حبِ الٰہی صوفی کا ضابطہ ہے۔ وجدان اس کا مدعا ہے اور معرفت اس کا منتہا۔ بقول ہجویری محبت معرفت کی طرف لے جاتی ہے اور معرفت وصالِ محبوب ہے۔

صوفیوں کے مختلف گروہوں اور سلسلوں کے اپنے اپنے جداگانہ نظام ہیں جو ایک دوسرے سے کم و بیش مختلف ہیں لیکن مقصد سب کا ایک ہے۔ یعنی قلبی واردات کے ذریعے خدائے واحد کی معرفت حاصل کرنا۔ بعض گروہوں میں اختلاف کی بنا، تعریف توحید کا مسئلہ ہے۔ اس مسئلہ میں دو نظریے ہیں۔ وحدت وجود اور وحدت شہود۔ تصوف میں روحانی تکمیل کی معراج وہ مقام ہے

جہاں طالب مشاہدۂ حق میں اس قدر محو ہوتا ہے کہ اسے اپنی انفرادیت کا احساس نہیں رہتا۔ یہاں شاہد و مشہود کی دوئی مٹ جاتی ہے اور صرف شہود ہی باقی رہ جاتا ہے۔ یہاں تک دونوں میں کوئی اختلاف نہیں۔ اختلاف اس کیفیت یا حال کی تعبیر سے پیدا ہوتا ہے یعنی اسے تصورات کے ذریعے سمجھانے یا الفاظ کے ذریعے ظاہر کرنے کے دو مختلف نظریے ہیں۔ پہلے گروہ کے صوفیہ اس احساسِ وحدت کو حقیقی سمجھ کر اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ وجود درحقیقت ایک ہی ہے یعنی ذات باری تعالیٰ کا، اس کے سوا جو کچھ بھی نظر آتا ہے مثلاً انسان اور کل کائنات وہ کچھ بھی نہیں اور اس وجود مطلق کی محدود صورتوں کی نمود ہے محدود کا تعینات کی قید سے آزاد ہوکر مطلق میں محو ہوجانا، جو اس کے نمود انفرادی کی فنا اور وجود حقیقی کی بقا ہے زندگی کا اصلی مقصد اور صوفی کی جدوجہد کا منتہا سمجھا جاتا ہے۔(۱)

لیکن دوسرے گروہ کا بیان ہے کہ "شہود کی وحدت وجود کی وحدت پر دلالت نہیں کرتی۔ اس میں شک نہیں کہ صوفی کو اجتماع خیال یا افراط محبت کی وجہ سے مشاہدے کے وقت یہی معلوم ہوتا ہے کہ شاہد و مشہود میں وجود کا فرق مٹ گیا ہے۔ مگر یہ مقام قلب معرفت کی آخری منزل نہیں بلکہ درمیانی منزل ہے۔ جو لوگ اس سے آگے بڑھنے میں کامیاب ہوتے ہیں ان پر یہ حقیقت کھلتی ہے کہ انسان اور خدا کا اتحاد وجودی نہیں بلکہ نسبتی ہے۔ خدا بہ حیثیت خالق کے مخلوق سے جدا ہے مگر اپنے آپ کو مخلوق کے اندر ظاہر کرتا ہے جیسے مصور اپنی ذات کو تصویر میں یا شاعر شعر میں۔ خالق کا وجود حقیقی ہے، مخلوق کا اضافی۔ انسان کی انتہائی ترقی راہ معرفت میں یہ ہے کہ وہ اپنے خالق سے اس قدر قریب ہوجائے کہ فصل کا احساس نہ رہے مگر خدا سے حقیقی وصل یعنی اتحاد ذات اسے کبھی حاصل نہیں ہوسکتا۔"(۲)

ان میں سے پہلا نظریہ ہمہ اوست اور دوسرا ہمہ از اوست کہلاتا ہے۔

---

۱ ہندستانی قومیت، ص ۴۰۳

۲ ایضاً، ص ۴۰۳

ہمہ از اوست کا تصور اسلامی شریعت سے قریب تر ہے۔ جبکہ ہمہ اوست یعنی وحدت وجود کا نظریہ ہندو فلسفے سے گہری مشابہت رکھتا ہے۔ اس سے ملتے جلتے خیالات ایران اور ہندوستان میں صدیوں سے مقبول رہے ہیں اور اب تک مقبول ہیں۔

بعض انتہاپسند صوفی ہندو مفکروں کی طرح روح کے خدا میں ضم ہو جانے کے بھی قائل ہیں۔ تصوف کی زبان میں اسے حلول یا اتحاد کہتے ہیں۔ اس کے سب سے بڑے ترجمان منصور تھے۔ شیخ سراج اور امام غزالی اس نظریے کی تردید میں کہتے ہیں کہ تصوف میں وصل کا لفظ محض خدائی قرب کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ فنا فی اللہ کا بھی یہ مطلب نہیں کہ روح ہستی مطلق میں ضم ہو جاتی ہے۔ غزالی کا بیان ہے کہ مشاہدہ حق کے وقت روح حکم ربی سے عالم ملکوت سے برآمد ہوتی ہے اور جسمانی وجود سے الگ ہو کر اصل منبع کی طرف رجوع کرتی ہے۔ اِنَّا لِلّٰہِ وَ اِنَّا اِلَیْہِ رَاجِعُوْنَ کا بھی یہی مطلب ہے۔

عملی پہلو

تصوف کے نظری پہلو کی طرح اس کا عملی پہلو بھی اہمیت رکھتا ہے۔ تصوف کے مبتدی کے لیے جن مقامات سے گزرنا لازمی ہے وہ یہ ہیں:

(۱) توبہ (۲) ورع (۳) زہد (۴) فقر (۵) صبر (۶) توکل (۷) رضا۔

ایسے ہی صوفی کے لیے مندرجہ ذیل حال ضروری بتائے گئے ہیں:

(۱) مراقبہ (۲) قرب (۳) محبت (۴) خوف (۵) رجا (۶) شوق (۷) انس (۸) اطمینان (۹) مشاہدہ اور (۱۰) یقین۔

توبہ سے مشاہدہ تک صوفی کے سفر کے تین حصے کیے جاسکتے ہیں۔ اتباع شریعت، مغفرت اور فنا۔ پہلی حالت کو مجاہدہ دوسری کو محاضرہ اور تیسری کو مشاہدہ کہا جاتا ہے۔

صوفی کا ضابطہ ذکر ہے۔ اس میں عبادت کے وہ طریقے بھی شامل ہیں جن سے وجد لانے میں مدد ملتی ہے۔ ذکر دو قسم کے ہیں۔ خفی اور جلی۔ ذکر میں

ایک منزل ایسی آتی ہے جب طالب کا تعلق صرف نفس سے رہ جاتا ہے۔ حواس کے امتیاز مٹ جاتے ہیں اور باطن کی سماعت بیدار ہو جاتی ہے۔ اب زبان حال سے ذکر الٰہی کی ضرورت نہیں رہتی۔ خفی طور پر ذکر اندر ہی اندر جاری رہتا ہے۔ یہاں تک کہ طالب دین و دنیا سے بے خبر ہو جاتا ہے۔ قلب کی آنکھ کھلتی ہے اور کشف حق ہونے لگتا ہے۔ اس کے بعد طالب بیداری کے عالم میں وہ سب کچھ دیکھ لیتا ہے جو محویت کے عالم میں ممکن نہیں۔ اس منزل پر پہنچ کر جو مشاہدہ ہوتا ہے بقول ماہرین وہی حقائق علیا کا مشاہدہ کہلاتا ہے۔

پیر یا شیخ کی ذات تصوف میں ایک رکن کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس ہستی کے گرد صوفیوں کے سلسلے اور نظام بڑھتے اور پھیلتے رہے ہیں۔ پیر کے بغیر روحانی تکمیل ممکن ہی نہیں۔ وہ اپنے مریدوں کا اخلاقی اور روحانی رہنما ہے۔ ہر پیر اپنے سلسلے میں مرشد کا مرتبہ رکھتا ہے۔ وہ عموماً صاحب حال اور صاحب کشف و کرامات ہوتا ہے۔ ان صفات کی بنا پر اسے خلیفۂ خدا بھی کہا جاتا ہے۔ صوفی پر واجب ہے کہ خدا سے بھی زیادہ اپنے پیر کا فرمانبردار ہو کیونکہ معرفت کی کڑی منزلیں بغیر اس کی اعانت اور رہنمائی کے طے نہیں ہو سکتیں۔

تصوف اور ہندی اثرات

تصوف کی نشوونما کے سلسلے میں ہم اوپر اشارہ کر چکے ہیں کہ تصوف کی ابتدا آغاز اسلام کے ساتھ ساتھ نہیں ہوئی بلکہ اس کے بعد بتدریج ہوئی۔ شروع شروع میں تصوف زہد و ورع کے رجحانات سے عبارت تھا۔ لیکن آٹھویں اور نویں صدی عیسوی میں یہ باطنی عقائد اور نفس مذہب کا ایک مکمل نظام بن کر شریعت کے بعض اصولوں سے ٹکرانے لگا۔ اس دوران میں اس نے بعض ایسے بیرونی عناصر بھی جذب کر لیے جن کی تاویل اسلامی رنگ میں نہیں کی جا سکتی اور جن کی بنا پر راسخ العقیدہ حلقوں میں اسے اسلام کا معارض سمجھا گیا۔

اس بات پر تو اکثر مورخ متفق ہیں کہ یہ بیرونی عناصر آریائی ذہن کی ماورائیت، عیسائیوں کی روحانیت یا یونانیوں کے نواشراقی فلسفے سے ملتے جلتے تھے

جنھوں نے دوسرے دور کے تصوف کو پہلے دور کے تصوف سے ممیز و ممتاز کردیا لیکن اس مسئلے پر مورخوں میں سخت اختلاف ہے کہ یہ عناصر اسلامی تصوف نے کس واسطے سے جذب کیے۔

تھولک اور میسینوں تو اس بات کو تسلیم ہی نہیں کرتے کہ تصوف میں یہ عناصر باہر سے آئے۔ ان کا بیان ہے کہ تصوف اسلامی تعلیم ہی کا لازمی نتیجہ ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ظہورِ اسلام کے زمانے کا تصوف جو کثرتِ ریاضت اور مجاہدے کی شکل میں ظاہر ہوا تھا اس تصوف سے بڑی حد تک مختلف تھا جس کی تشکیل آٹھویں صدی میں ہوئی۔ اس دوسرے دور کے تصوف میں بیرونی عناصر کا عمل دخل صاف طور پر ظاہر ہے۔ ولیم گراہم[1] Asin Palacious[2] اور مارگریٹ اسمتھ[3] ان عناصر کو عیسائیت سے ماخوذ قرار دیتے ہیں۔ لیکن سر جان مالکم[4] ڈنکن بلیک میکڈونلڈ[5] اور نکلسن[6] اس نظریے کو صحیح تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا خیال ہے کہ دوسرے دور کے تصوف کا وجدانی پہلو یونانی علم و فلسفہ کی پیداوار ہے۔

لیکن اپنی آخری عمر میں نکلسن اس نظریے کا حامی نہیں رہا تھا کہ تصوف کی اصل اور اساس نو افلاطونیت اور غناسطیت ہے۔ ۱۹۴۲ میں اس نے آربری کو اپنے ایک خط میں لکھا کہ اب میں تصوف میں یونانی اثرات کی وقعت صرف اتنی تسلیم کرتا ہوں کہ کئی دوسرے متنوع عناصر میں سے جن کے ہاتھوں اسلامی تصوف کی تشکیل ہوئی یونانی خیالات بھی ایک تھے۔[7]

نکلسن اس بات کا اقرار تو برسوں پہلے کرچکا تھا کہ نظریۂ وحدت وجود

---

۱ آربری، تاریخ تصوف، ص ۱۱

۲ ایضاً ص ۵۳

۳ Studies in Early Mysticism

۴ آربری، ص ۱۵

۵ ایضاً ص ۳۳

۶ لٹریری ہسٹری آف دی عربز، ص ۳۸۸

۷ آربری، ص ۲۰

جو بایزید بسطامی (وفات ۸۷۵ء) کے واسطے سے تصوف میں داخل ہوا اپنی اصل کے اعتبار سے ہندو فلسفے سے ماخوذ ہے اور فنا کا نظریہ بودھوں کے نروان سے لیا گیا۔[1]

تصوف کے اکثر مورخوں نے تصوف کے بیرونی عناصر کے بارے میں اسی نظریے کو صحیح تسلیم کیا ہے کہ یہ ہندو مذہبی فلسفہ، ویدانت، بودھ خیالات یا ان سے ملتے جلتے تصورات سے ماخوذ ہیں۔

اسلامی تصوف اور ویدانت کی مشابہت کے بارے میں سب سے پہلا اشارہ ولیم جونس نے داراشکوہ کے بیانات کی روشنی میں کیا۔[2] جونس کا خیال تھا کہ ویدانت کے نظریات قبل اسلام زمانے میں یونان اور اسکندریہ پہنچ کر عہد وسطیٰ کی عیسائی غناسطیت اور نواشراقیت میں جذب ہو چکے تھے۔ یہی اثرات ایک طرف یونانیوں اور دوسری طرف ایرانیوں کے واسطے سے تصوف پر اثرانداز ہوئے۔

تصوف کے بیرونی عناصر کے اس نظریے کی تصدیق پامر[3] جان پی براون[4] دوزی[5] فان کریمر، گولڈ زہر[6] رچرڈ ہارٹ من اور میکس ہورٹن نے بھی کی ہے۔

فان کریمر کی تحقیقات کا نچوڑ یہ ہے کہ آٹھویں صدی میں اسلامی ممالک میں ایرانیوں کا اقتدار سب سے بڑھا ہوا تھا اور ایرانی چونکہ ہندستانی نظریات سے متاثر تھے اس لیے اسلامی تصوف پر بھی سب سے زیادہ اثرانداز ہونے کا موقع ہندستانی نظریات ہی کو ملا۔ ان کی تصدیق محاسبی، ذوالنون مصری، بسطامی اور جنید کے اقوال سے ہوتی ہے۔ منصور کے خیالات بھی انھیں کی

---

۱ لٹریری ہسٹری آف دی عربز، ص ۳۹۰

۲ آربری، ص ۹

۳ Oriental Mysticism, P 11

۴ بحوالہ آربری، ص ۲۴

۵ آربری، ص ۲۵

۶ ایضاً

صدائے بازگشت ہیں۔(۱) مزید یہ بھی روایت ہے کہ بسطامی نے فنا کا درس ایک سندھی مرشد سے لیا تھا۔

میکس ہورٹن منصور کو ایک "اعلیٰ برہمن مفکر" قرار دیتا ہے۔(۲) گو میسینوں منصور کو وحدت وجود کا نہیں بلکہ توحید کا قائل بتاتا ہے اور کہتا ہے کہ وحدت وجود کا رجحان اسلامی تصوف میں ابن عربی کے بعد داخل ہوا۔

ہارٹ من تصوف کے ہندستانی مآخذ سے بحث کرتے ہوئے تاریخی صحت کے ساتھ کہتا ہے کہ تصوف کی ابتدا خراسان سے ہوئی۔ تصوف کی بزرگ ترین شخصیتیں مثلاً ابراہم بن ادھم، شفیق بلخی، ذوالنون مصری، بایزید بسطامی، یحییٰ بن معاذ رازی، خراسان اور آس پاس کے علاقوں سے تعلق رکھتی تھیں جن کی تہذیبی فضا میں ہندستانی خیالات کارفرما تھے۔ ترکستان کے بلادِ اسلام میں شامل ہونے کے بعد ہندی اور بودھی عوامل کو اسلامی تصوف پر اثرانداز ہونے کا اور زیادہ موقع ملا۔ ہارٹ مان "رضا" کو ہندی تصور قرار دیتا ہے وہ بایزید بسطامی کے پیر ابوعلی السندھی کے نام کی سند کو تصوف میں ہندی اثرات کا ایک اہم ثبوت قرار دیتا ہے۔ اس کا بیان ہے کہ یہ اثرات صرف خراسان یا ترکستان کے واسطے سے نہیں بلکہ مشرق میں خلیج فارس کے تمام ساحلی علاقوں کے ذریعے سے بھی تصوف پر اثرانداز ہوئے ہیں۔(۳)

ڈاکٹر سر محمد اقبال بھی اس نظریے کے حامی رہے ہیں۔ ۱۹۱۶ میں جریدہ وکیل امرتسر میں ان کے چند مضامین شائع ہوئے تھے جن میں انھوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ تصوف کا منبع بدھ مت ہے۔(۴)

اس سلسلے میں ڈاکٹر تاراچند نے اپنی کتاب "ہندستانی کلچر پر اسلام کا اثر" میں مدلل بحث کی ہے۔ وہ تصوف کے عیسائی اور یونانی اثرات کو بھی ایک

---

۱ آربری، ص ۲۲

۲ آربری، ص ۳۸

۳ آربری، ص ۳۵-۳۷

۴ تاریخ مشائخ چشت، ص ۲۰

حد تک قابل اعتنا سمجھتے ہیں لیکن ہندستانی مذہبی نظریات اور تصوف میں جو گہرا رشتہ ہے وہ ان کے خیال میں باقی تمام رشتوں سے زیادہ اہم ہے۔ ان کا بیان ہے کہ ہندوستان اور خلیج فارس کے درمیان تجارتی تعلقات زمانہ قدیم سے رہے ہیں۔ مال و اسباب کے ساتھ خیالات کا لین دین بھی ہوتا تھا۔ ان تعلقات کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر تاراچند نے لکھا ہے کہ "اماویوں کے عہد حکومت میں کئی ہندستانی بصرہ کے محکمہ مالیات میں ملازم تھے۔ خلیفہ معاویہ نے ان کے لیے سیریا میں اور خصوصاً انٹوچ میں ایک بستی بسائی تھی اور حلاج نے انھیں کاشغر میں آباد کیا تھا۔ خراسان، افغانستان، سیستان اور بلوچستان میں مسلمانوں کی فتح سے پہلے بدھ اور ہندو مذاہب پھیلے ہوئے تھے۔ بلخ میں ایک عظیم الشان بودھ وہار تھی جس کے داروغہ کو برمک کہتے تھے۔ عباسی خلفاء کے مشہور و معروف برمکی وزیر اسی کی نسل سے تھے۔

یہ بھی معلوم ہے کہ بلخ میں ایک قلعہ کا نام "ہندوان" تھا۔ "ہندوی" "ہندی" ہندوستان کی زبان کے نام اصلاً فارسی ہیں۔ ہندی فولاد مشہور تھا، ہندوستان کے فولاد کی بنی ہوئی اشیا کو "ہندوانی" کہتے تھے۔ "ہندوی اژدہا" ہندی تلوار مشہور تھی۔ اسی طرح "ہندوی جادو" بھی مشہور تھا۔ "ہندیاں" پرچہ راہداری کو کہتے تھے جو ہندستانی زبانوں میں 'ہنڈی' بن گیا۔[1]

آٹھویں صدی میں کئی ہندستانی کتابیں عربی میں ترجمہ ہو چکی تھیں۔ مثال کے طور پر بودھوں کی کتاب البد (البدھ) بلاور و بوداسف، نجوم اور حکمت کی کتابیں سند ہند (سدھانت) اور شرق (چرک) ششرود (سشرت)، قصے کہانیوں کی کتابیں کلیلہ ودمنہ (پنچ تنتر) اور سندباد۔ اخلاقی کتابیں شنق (چانکیہ) اور بدپا (ہتواپدیش) ان کے علاوہ منطق اور علوم جنگ کی بھی کئی سنسکرت کتابیں عربی میں منتقل کی گئیں۔

بقول ڈاکٹر تاراچند ہندوؤں سے تجارتی اور دوسرے تعلقات کی بنا پر مسلمان اس بات کے خواہش مند تھے کہ وہ ہندوؤں کے رسم و رواج، دستور و

---

1 Steingass، ص ۱۵۱۴

اطوار اور مذہب کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات فراہم کریں۔ الکندی نے ہندستانی مذہبوں کی فہرست مرتب کی۔ سلیمان اور مسعودی نے اپنے سفر کے دوران اطلاعات جمع کر کے انھیں اپنی تحریرات میں استعمال کیا۔ الندیم، اشعری، البیرونی، شاہرستانی اور کئی دوسروں نے بھی اپنی تصانیف میں ہندو مذہب اور ہندو فلسفہ کی بحث پر پورے ابواب صرف کیے۔

ڈاکٹر تاراچند ان تمام تعلقات کی بنا پر یہ کہنا قرین قیاس سمجھتے ہیں کہ ''نروان (اشٹ مارگ) یوگ اور وردان کے حصول کو اسلام نے فنا، طریقہ سلوک، مراقبہ، کرامت اور معجزہ کے مختلف نام دے کر اپنے نظریات سے ہم آہنگ بنالیا۔''

ڈاکٹر موصوف نے تصوف اور ہندی فلسفے میں تاریخی اور تحقیقی صحت کے ساتھ جو مشابہت ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اس کا نچوڑ یہ ہے۔

(۱) شیعوں کا فرقہ جسے غلواتیہ کہتے ہیں ہندوؤں سے ملتے جلتے نظریات کا قائل تھا۔ یہ لوگ حلول (اوتار) اور تناسخ (سنسار) میں یقین رکھتے تھے۔

(۲) اسماعیلی الٰہیات میں خدا کو ذات محض کہا ہے جو نام اور شکل سے ماورا ہے۔ اس کے خیال سے خالق کا ظہور ہوا جو دنیا کو چلانے اور اس کا نظم کرنے والا ہے۔ مسلمانوں میں ذات محض اور ذات بااوصاف کا یہ تصور ہندوؤں کے برہمہ اور ایشور سے مشابہت رکھتا ہے۔

(۳) امام غزالی حقیقت مطلق کے علم کے لیے عقل محض کو ناکافی قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں اس کے لیے ذاتی تجربے اور مشاہدے (یعنی سمادھی اور دھیان کی ضرورت ہے) امام غزالی کا یہ نظریہ اپنشدوں کی تعلیم سے مختلف نہیں کہ عقل اور منطق کے ذریعے ہمیں صرف تصورات کے علاقوں کا علم ہو سکتا ہے۔ معروضات کے علم کے لیے قلبی واردات کی ضرورت ہے جو صرف وجدان کے ذریعے ممکن ہے۔

(۴) بلاد اسلام کے دہریوں میں ابوالعلاء المعری کو اس کے دیوان کا مترجم ہنری برلین مہاتما بدھ سے متاثر بتلاتا ہے۔ وہ تناسخ کا قائل تھا۔ گوشت

خوری اور چمڑے کے استعمال کو مباح نہیں سمجھا تھا۔ جانوروں سے شفقت برتتا تھا۔ ساری عمر مجرد رہا اور زاہدانہ زندگی بسر کرتا تھا۔

(۵) شہاب الدین سہروردی (مقتول) اپنے نظریہ "حکمت الشرق" میں "نور قاہر" کو علت اولیٰ قرار دیتے ہیں۔ نور وجود حقیقی ہے اور ناقابل تعریف ہے۔ "غیر نور" اس کی نفی ہے اور اس کے ظہور کے لیے لازمی ہے۔ ہندوؤں کے نظریہ مایا کی طرح "غیر نور" حقیقی نہیں ہے۔ نفس بشری (عقل۔ منس) کے تین جزو قرار دیے گئے ہیں۔

(۱) شعور و تعقل (ساتوک) (۲) ہمت اور طلب جاہ (رجس)

(۳) طمع اور ہوائے نفس (تمس)

عبدالکریم جیلی کے فلسفہ میں روح کا اپنے بارے میں یہ کہنا کہ "میں وہ طفل ہوں جس کا باپ میرا بیٹا ہے الخ......" ویدوں کے مسئلۂ آفرینش کے اس حصے سے گہری مشابہت رکھتا ہے جہاں ادتیون کو اپنے بیٹوں کی مائیں کہا گیا ہے اور ان کی بیویاں بھی۔

عبدالکریم جیلی ہندوستان کے مذاہب سے واقفیت رکھتا تھا۔ ہندوستان کے جن دس فرقوں کا اس نے ذکر کیا ہے ان میں ایک "براہیما" یعنی برہمنوں کا فرقہ بھی ہے۔ جیلی کے بیان کے مطابق برہمنوں کی مذہبی کتابیں پانچ ہیں۔ جن کا الہام انھیں "ابراہیم" یعنی برہما کے ذریعے ہوا۔ پانچویں کتاب چونکہ بہت گہرے معنی رکھتی ہے اس لیے عموماً برہمنوں کو اس کا علم نہیں اور جو برہمن اس کا علم حاصل کرلیتا ہے وہ مسلمان ہو جاتا ہے۔ برہمنوں کی یہ پانچویں کتاب جس کا ذکر جیلی نے کیا ہے ویدانت ہے جس کا وحدانی فلسفہ اسلامی توحید سے اس قدر قریب ہے کہ عبدالکریم جیلی اس میں اور اسلام میں کوئی فرق ہی نہیں سمجھتا۔

ڈاکٹر تاراچند اور ان محققین کی تحقیقات کی روشنی میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، یہ بات صاف ظاہر ہے کہ اسلامی تصوف اور ہندو فلسفے میں گہرا رشتہ ہے۔[1]

---

۱ ڈاکٹر سید اطہر عباس رضوی (آسٹریلین نیشنل یونیورسٹی کینبرا) کی نہایت مبسوط و معتبر کتاب

واقعہ یہ ہے کہ آریائی ذہن کو تصوف سے فطری مناسبت ہے۔ ایرانی اور ہندستانی قومیں دونوں آریاؤں کی نسل سے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصوف کی نشوونما میں عربوں سے کہیں زیادہ ایرانیوں نے حصہ لیا۔ عربی میں سوائے ابن الفرید کے تصوف کا کوئی نمائندہ شاعر نہیں۔ اس کے برعکس اس زمانے میں فارسی کے اکثر شاعر اپنی شاعری کی بنیاد تصوف ہی پر رکھتے ہیں۔ نکلسن اسی بنا پر تصوف کو اسلام کے دائرے میں آریائی ذہن کا ردعمل کہتا ہے۔

پھر ہندوستان تو باطنیت کا گہوارہ رہا ہے۔ چنانچہ جب اسلامی تصوف ہندوستان پہنچا تو یہاں کے لوگوں کو اس میں اپنے روحانی عقائد کی جھلک پہچاننے میں دیر نہ لگی۔ یوں تو تصوف مسلمانوں کے ساتھ بلاد اسلام کے ہر حصے میں بیسیوں ملکوں میں گیا۔ لیکن اسے جو ہردلعزیزی اور مقبولیت ہندوستان میں نصیب ہوئی اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ لگتا ہے جب دو ملتے جلتے تصورات کا آمنا سامنا ہوا تو دونوں کو ایک دوسرے کو پہچاننے میں دیر نہ لگی اور بھگتی تحریک، سنت مت اور صوفی ازم نے آگ کی طرح آناً فاناً ان خیالات کو پورے

A History of Sufism in India جو دو ضخیم جلدوں میں منشی رام منوہر لال نے دہلی سے ۱۹۷۸ اور ۱۹۸۳ میں شائع کی، اس موضوع پر انسائیکلوپیڈیائی مرتبہ رکھتی ہے۔ یہ کتاب راقم الحروف کے تحقیقی مطالعے کے تقریباً بیس پچیس برس بعد منظر عام پر آئی ورنہ قدم قدم پر اس سے توثیق و استفادہ کیا جاتا۔ بہرحال یہ وجہ اطمینان ہے کہ راقم الحروف کے اکثر معروضات کی اس کتاب سے تائید ہو جاتی ہے اور خود ڈاکٹر رضوی نے دو ابواب

The Interaction Between Medieval Hindu Mystic Traditions and Sufism, Pp 322-396 (Vol I)
The Sufi Response to Hinduism, Pp 390-432 (Vol II)

انھیں مباحث پر لکھے ہیں جو ہمارا موضوع ہیں۔ ان کے مباحث سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ ابویزید بسطامی نے نظریہ فنا (مایا) کا درس ایک نومسلم ہندستانی ابوعلی السندھی سے لیا تھا جس کو وہ مرشد کا درجہ دیتا ہے۔ اس کے علاوہ ابویزید بسطامی کے بہت سے اقوال اپنی اصل کے اعتبار سے ویدانتی ہیں۔ انھوں نے ابویزید، جنید، منصور اور معاصر صوفیا کے بہت سے ایسے اقوال کا حوالہ بھی دیا ہے جو منڈکیہ اور کٹھ اپنشد، گیتا اور شنکر آچاریہ کے خیالات کی صدائے بازگشت ہیں۔ (ر۔ک۔ محولہ ابواب)

ہندوستان میں پھیلا دیا۔

اسلامی تہذیب اور اسلامی تصوف کے اس اجمالی ذکر کے بعد اب ہم اس مشترک ہندستانی تہذیب کا نقشہ دکھائیں گے جو اسلام اور ہندو مذہب کے سابقے سے پیدا ہوئی، اور جو دنیا کی خوبصورت ترین تہذیبوں میں سے ایک ہے اور جس نے فکر و فلسفہ، شعر و ادب، فن تعمیر، موسیقی، مصوری، رقص، غرضیکہ ہر فن میں اور معاشرت کے ہر ہر شعبہ میں ایسے یادگار نقش بنائے جو کسی بھی ملک و قوم کے لیے باعث فخر ہو سکتے ہیں۔

مشترک ہندستانی تہذیب

تاریخی پس منظر

عرب اور ایران سے ہندوستان کے تعلقات زمانہ قدیم سے رہے ہیں۔ یہ سلسلہ آغازِ اسلام کے بعد بھی قائم رہا اور ہندوؤں اور مسلمانوں میں مذہبی، علمی اور تہذیبی خیالات کا لین دین پہلے کی طرح جاری رہا جس کی طرف ہم تصوف پر ہندی اثرات کے ضمن میں اشارہ کر چکے ہیں لیکن ہندوؤں اور مسلمانوں کا تہذیبی اختلاط بڑے پیمانے پر ساتویں صدی میں جنوبی ہند کے ساحلی علاقوں اور سندھ میں اسلامی حکومت کے قیام سے شروع ہوا۔ گو سندھ تین صدیوں تک عربوں کے قبضے میں رہا لیکن یہ بہت جلد خلافت سے منقطع ہو کر آزاد ہو گیا اور سندھیوں اور عربوں کا میل جول کوئی مستقل تہذیبی شکل اختیار نہ کر سکا۔[1]

گیارہویں صدی میں سندھ پر صفاری قابض ہوگئے اور اس طرح ہندوؤں کو پہلی بار ایک فارسی بولنے والی قوم سے میل جول کے مواقع حاصل ہوئے۔[2]

ہندوستان میں مسلمانوں کی اہم فتوحات کا سلسلہ دراصل محمود غزنوی

ا سید سلیمان ندوی، عرب و ہند کے تعلقات، ص ۱۹

۲ ڈاکٹر سید عبداللہ، فارسی ادبیات میں ہندوؤں کا حصہ، ص ۲

کے حملوں کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ محمود کے درباریوں اور فوجی افسروں میں ہندو بھی شامل تھے۔ محمود ہی کی سرپرستی میں البیرونی نے اپنی زندگی کا معتد بہ حصہ ہندوؤں کے علوم سیکھنے اور ان کے بعض عقائد کی توضیح و تشریح میں بسر کیا۔

محمود کے جانشینوں کے زمانے میں بھی ہندو افواج اور ہندو افسروں کا ذکر ملتا ہے۔ فرشتہ کا بیان ہے کہ غزنی میں ہندو بکثرت آباد تھے اور غزنی ہندوستان کا ایک حصہ معلوم ہوتی تھی۔ تلک، سندر، بجے رائے، ناتھ وغیرہ ان ہندو افسروں میں سے تھے جو فارسی بول چال سے بخوبی آشنا تھے اور جنھوں نے اپنی وفاداری کی بدولت مسلمان حکمرانوں کے دل میں اپنے لیے مستقل جگہ بنالی تھی۔

اس عام میل جول کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ شمال مغربی ہندوستان میں فارسی کا اچھا خاصا چلن ہوگیا اور دیسی زبانوں پر اس کے اثرات سے وہ مشترکہ زبان تشکیل پانا شروع ہوئی جو آگے چل کر مشترک ہندستانی تہذیب کی بہترین ترجمان بن گئی۔ مسعود سعد سلمان کے بارے میں عوفی اپنے تذکرہ لباب الالباب میں لکھتا ہے کہ وہ عربی کے علاوہ ہندی میں بھی شعر کہتا تھا اور اس نے اس زبان میں ایک دیوان بھی مرتب کیا تھا۔ آج مسعود کا یہ ہندی دیوان نایاب ہے۔

غرض اس زمانے میں ہندوؤں اور مسلمانوں میں باہمی اخذ و قبول کا سلسلہ شروع ہوگیا تھا لیکن محمود غزنوی اور اس کے سپاہی بقول ڈاکٹر عابد حسین:

"اسلامی تہذیب کی صحیح نمائندگی کے اہل نہیں تھے۔ اس لیے اسلامی اور ہندو تہذیب کا اصل سابقہ تیرہویں صدی میں محمد غوری کی فتوحات کے بعد شروع ہوا۔"(۱)

محمد غوری کی وفات سے ہندوستان میں افغانوں کی سلطنت کا آغاز ہوا جو تین سو برس سے کچھ زیادہ عرصے تک قائم رہی۔ افغان بادشاہوں نے شمالی ہندوستان کے بڑے حصے میں سیاسی وحدت تو پیدا کردی لیکن ذیلی ریاستوں کا

---

۱ ہندستانی قومیت، ص ۴۲۸

خاتمہ کرکے جس طرح کی وحدانی ریاست یہ قائم کرنا چاہتے تھے وہ راجپوت قبیلوں کو راس نہ آئی اور وہ سلطنت دہلی سے ہمیشہ بدظن رہے۔ راجپوت دراصل ریاست کے اس وفاقی تصور سے مانوس تھے جو ماتحت ریاستوں سے خراج اور حلف اطاعت لے کر اس کو اندرونی معاملات میں آزاد چھوڑ دیتی ہے"۔ سلاطین دہلی نے ان مسائل کو حل کرنا تو درکنار انھیں سمجھنے کی کوشش بھی نہ کی۔ انھوں نے مجموعی طور پر ہندوؤں اور مسلمانوں میں سیاسی حیثیت سے تفریق کی اور ہندوؤں پر جزیہ لگائے رکھا لیکن کچھ تو سماجی اور معاشرتی ضرورتوں کی بناپر اور کچھ ہندستانی مزاج کی اتحاد پسندی کی وجہ سے رفتہ رفتہ اجنبیت اور مغائرت باقی نہ رہی۔ اس طرح دونوں قومیں بہت سی رکاوٹوں کے باوجود ایک دوسرے کے قریب آنے لگیں اور اس مشترک تہذیب کی بنیاد پڑنے لگی جو مغلوں کے زمانے میں اپنے عروج کو پہنچی۔

اس دوران میں وہ مشترک زبان بھی اپنی ابتدائی نشوونما کی مزید منزلیں طے کرتی رہی جس کی داغ بیل محمود غزنوی کے زمانے میں پڑی تھی۔ سکندر لودھی کے عہد سے ہندوؤں میں فارسی کا رواج بڑھنے لگا تھا اور اس کا اثر مقامی زبانوں پر پڑنے لگا۔ امیر خسرو نے رابطے کی نئی ملی جلی زبان کے لیے 'زبان ہندوی' کا نام استعمال کیا ہے۔ بعد میں یہی زبان ریختہ، گجری، دکنی، اردو، اردوئے معلیٰ، ہندی اور ہندستانی کہلائی۔ امیر خسرو نے اس ہندوی زبان میں باقاعدہ شعر کہے۔ ان سے بہت سی ہندوی پہیلیاں، منڈھے، دوہے، گیت، کہہ مکرنیاں، دوسخنے وغیرہ یادگار ہیں۔[1] امیر خسرو کے فارسی کلام سے بھی اس بات کی بخوبی تصدیق ہوتی ہے کہ فکری اور معاشرتی سطح کے ساتھ ساتھ زبان اور ادبی مذاق میں بھی ماحول اور فضا سے ہم آہنگی پیدا ہونے لگی تھی اور ملی جلی نوزائیدہ تہذیب کی جڑیں ہندستانی زندگی کی زمین اس طرح سے پکڑ رہی تھی کہ آگے چل کر یہ اچھی طرح بڑھ اور پھل پھول سکیں۔

اس مشترک تہذیب کی بنیادیں مضبوط کرنے میں اس زمانے کی بعض

تفصیل کے لیے دیکھیے راقم الحروف کی کتاب "امیر خسرو کا ہندوی کلام" ۱۹۸۷ء

خود مختار اسلامی ریاستوں نے بھی اہم حصہ لیا۔ بنگال کے بادشاہوں میں علاء الدین حسین شاہ اور نصیر الدین نصرت شاہ نے اپنی ہندو رعایا سے نہایت اچھا سلوک کیا اور بنگلہ زبان کو جو آج تک ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترکہ زبان ہے، بہت فروغ دیا۔ ان کے زمانے میں کئی سنسکرت کتابوں کے ترجمے بھی ہوئے۔ بالادھر واسو نے حسین شاہ کے حکم سے بھگوت گیتا کا ترجمہ بنگلہ میں کیا۔ مہابھارت کا ترجمہ نصرت شاہ نے کرایا۔ اس عہد میں کرتوی داس سے رامائن کا ترجمہ کرانے کی تحریک بھی کسی مسلمان حکمراں نے کی۔

کشمیر میں ہندوؤں اور مسلمانوں کی تفریق مٹا کر ان میں یکجہتی پیدا کرنے کا سہرا سلطان زین العابدین 'بڈشاہ' کے سر ہے۔ وہ سچے معنوں میں ایک بے تعصب اور وسیع مشرب بادشاہ تھا۔ اس نے نہ صرف ان کشمیری برہمنوں کو واپس بلایا جو اس کے پیش رو بادشاہ سکندر کے ظلم و ستم سے تنگ آکر وطن چھوڑ گئے تھے بلکہ ان کے ساتھ خلوص اور محبت کا برتاؤ کر کے انھیں سرکاری عہدوں پر بھی فائز کیا۔ سلطان نے ہندستانی موسیقی کی بھی سرپرستی کی۔ فارسی کو دفتری زبان قرار دیا اور اس میں کئی سنسکرت کتابوں سے ترجمے کرائے۔

ہندوؤں اور مسلمانوں کے اشتراک کا یہ رنگ دکن کی اسلامی ریاستوں میں اور بھی گہرا نظر آتا ہے۔ "بہمنی بادشاہت کے بانی کو تخت اپنے برہمن رفیق گنگو کی کوششوں سے حاصل ہوا تھا۔ اس نے گنگو کو اپنا وزیر بنایا تھا اور اس سے اس درجہ محبت رکھتا تھا کہ اس کے نام کو اپنے نام کا جز بنا کر حسن گنگو کہلایا۔ بہمنی بادشاہوں کے زمانے میں عام طور پر برہمن اور دوسرے ہندو سلطنت کے انتظام میں بہت کچھ دخل رکھتے تھے۔ بہمنی سلطنت کے کھنڈروں پر جو پانچ مسلم ریاستیں قائم ہوئیں، ان سب نے خصوصاً گولکنڈہ اور بیجاپور کے حکمرانوں نے بہمنی بادشاہوں کی اس فراخ دلی اور بے تعصبی کی پالیسی کو جاری رکھا۔ یہ لوگ دیسی زبانوں کے قدرداں تھے اور ان میں سے بعض مرہٹی اور دکنی اردو کے اچھے شاعر تھے۔ اردو زبان بہمنی بادشاہوں اور ان کے ہندو مسلمان رفقا کے ساتھ دہلی سے دکن آئی تھی اور دکنی کہلاتی تھی۔ اس کو ادبی زبان بنانے کا سہرا دراصل حضرات

صوفیہ کے سر ہے جنھوں نے اس میں نظم و نثر کی کتابیں لکھنی شروع کیں۔ لیکن بیجاپور اور گولکنڈہ کے درباروں نے اس کو فروغ دے کر ہندو مسلمانوں کے رشتۂ اتحاد کو مضبوط کرنے میں بہت مدد دی"۔ (1)

لیکن مشترک تہذیب کے اس پودے کو جو سلاطین دہلی کے عہد ہی میں جڑیں پکڑ چکا تھا برگ و بار لانے کا موقع مغل بادشاہوں کے زمانے میں ملا۔ بابر اور ہمایوں نے اپنے مختصر عہد حکومت میں ہندوؤں کے ساتھ نرمی اور مصالحت برتنے کی کوشش کی لیکن اکبر سے پہلے "ہندوستان کے کسی حکمراں کو یہ بصیرت نصیب نہیں ہوئی تھی کہ سطح تاریخ کے نیچے اس کی اصلی رو کو دیکھے اور اسے ایک قومی ریاست اور قومی تہذیب میں مجسم کرنے کی کوشش کرے"۔ اکبر اپنے پیش رو ہمایوں کی ہندوستان سے باہر بادیہ پیمائی اور شیر شاہ کی مقبولیت کے راز سے واقف تھا۔ اس کی دوررس نگاہوں کو ان تقاضوں کے پہچاننے میں دیر نہ لگی جن کا مطالبہ روح عصر کر رہی تھی۔ چنانچہ اس نے اپنی حکومت کی بنیاد مذہب کے بجائے ریاست پر رکھی۔ اس کے لیے مذہبی قانون اور مذہبی طبقے کے اقتدار کو کم کرنے کی ضرورت تھی۔ اکبر نے ایک طرف سب علما سے اپنے امامِ عادل ہونے کا محضر لکھوایا اور دوسری طرف مختلف تدبیروں سے طبقۂ علما کی طاقت کو توڑ دیا۔ اکبر نے شروع ہی سے اس تاریخی ضرورت کو بھانپ لیا تھا کہ حکومت کو مضبوط بنیادوں پر قائم کرنے کے لیے ہندوؤں کی تالیف قلوب ضروری ہے۔ چنانچہ اس نے تخت نشین ہونے کے کچھ ہی دنوں بعد جزیے کو جو مدتوں سے ہندوؤں پر عائد تھا معاف کر دیا اور چھوٹے سے لے کر بڑے تک کل فوجی اور ملکی عہدوں کا دروازہ ان کے لیے کھول دیا۔ راجپوتوں سے عزیزداری اور شادی بیاہ کے تعلقات قائم کیے جن کی بدولت اکثر راجپوت خاندان مغلوں کے وفادار بن گئے۔

اکبر نے ہندستانی موسیقی، مصوری اور دوسرے علوم و فنون سے بھی گہری دلچسپی ظاہر کی اور کئی ہندو مذہبی کتابوں کا ترجمہ بھی سنسکرت سے فارسی

---

1 ہندستانی قومیت، ج دوم

میں کرایا جن کا ذکر آگے آئے گا۔

مذہب کے معاملے میں اکبر نہایت آزاد خیال واقع ہوا تھا۔ مختلف مذاہب کے علما اور حکما کے خیالات سننے کے لیے اس نے ایک عبادت خانہ قائم کیا جس میں ہندو علما بھی برابر شریک ہوتے تھے۔ آخری زمانے میں اکبر میں ہندوؤں کی رسوم و عبادات کی طرف اتنا میلان پیدا ہو گیا تھا کہ اکثر مسلمان اس سے بدظن ہو گئے جس کا نتیجہ بقول ڈاکٹر عابد حسین اکبر کی وفات کے بعد یہ ہوا۔

"جہانگیر جیسے رندلم یزل نے تخت پر بیٹھتے ہی یہ اعلان کیا کہ وہ شریعت اسلامی کی پوری حفاظت اور حمایت کرے گا اور شاہ جہاں جیسے وسیع النظر مدبر نے جس کا داراشکوہ جیسا ہندو نواز مشیر تھا یہ حکم دیا کہ ہندوؤں کو جدید مندر بنانے کی اجازت نہ دی جائے۔ اورنگ زیب اپنی طبیعت سے مذہب کے معاملے میں متشدد واقع ہوا تھا اس نے اتنا اضافہ اور کیا کہ ہندوؤں پر جزیہ عائد کر دیا۔"

ہندوستان کی مشترک تہذیب ایک خالص سیاسی ریاست چاہتی تھی۔ اورنگ زیب نے چونکہ اپنی سلطنت کو مذہبی ریاست میں تبدیل کرتے ہوئے تاریخ کے دھارے کا رخ موڑنے کی کوشش کی، وہ کامیاب نہ ہو سکا اور سکھ، جاٹ، مرہٹے وغیرہ حکومت کے دشمن ہو گئے جس سے سلطنت کا زوال یقینی بن گیا۔ اورنگ زیب کے جانشینوں کے زمانے میں جو آخری مغلوں کا دور کہلاتا ہے ریاست کا کم و بیش وہی نقشہ رہا جو اکبر نے مرتب کیا تھا۔ چنانچہ مشترک تہذیب جس کا وجود اورنگ زیب کے عہد میں خطرے میں پڑ گیا تھا، سیاسی انتشار اور زوال کے باوجود عہد جدید تک پہنچتی رہی بلکہ اس زمانے میں اس کا دائرۂ اثر اور زیادہ وسیع ہو گیا۔

اس مختصر تاریخی تمہید کے بعد اب ہم سب سے پہلے مشترک تہذیب کے عینی پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ بتائیں گے کہ کس طرح اسلام اور ہندو مذہب غیر محسوس طور پہ ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہوئے قریب آنے لگے اور بعض روحانی تحریکوں میں ان دونوں کی بنیادی وحدت پر زور دیا جانے لگا۔

عینی پہلو: بھگتی تحریک

پورانک تہذیب کا ذکر کرتے ہوئے ہم نے کہا تھا کہ گپتاؤں کے عہد میں ہندو مذہب اپنی اصلاح و تجدید کی کوششوں سے بدھ مت کو شکست دے کر پھر سے برسر اقتدار آگیا لیکن جنوبی ہندوستان میں جہاں کی نسبتاً پرامن زندگی کی وجہ سے تہذیبی تغیر کی رفتار خاصی دھیمی تھی، ہندو مذہب پر ابھی زوال اور انتشار کے آثار تھے۔ چنانچہ ساتویں صدی میں جب ہندو مذہب کا سابقہ اسلام سے ہوا تو اس کی اصلی روح روایت اور توہمات کے غبار میں چھپ کر عوام کی نظروں سے غائب تھی اور مختلف فرقوں کے عقیدوں میں بے ربطی اور بے تعلقی پائی جاتی تھی۔ اس کے برعکس اسلام اپنے ساتھ مذہب کا ایک جاں بخش اور جیتا جاگتا تصور لایا تھا جو اونچ نیچ کے بھید بھاؤ اور رسوم سے آزاد تھا۔ اسلام گہرا مذہبی احساس رکھتا تھا اور اس کے مذہبی اصول بھی سیدھے سادے تھے۔ چنانچہ ہندوؤں کی ایک بڑی تعداد اس کی طرف کھنچنے لگی۔ ادھر زندہ رہنے کی قدرتی خواہش کے تحت ہندو مذہب میں بھی اصلاح و تجدید کا جوش و خروش پیدا ہوا اور اسلام کی طرح گہرے مذہبی احساس اور مذہبی اتحاد پر زور دیا جانے لگا۔ ہندو مذہب کے ان نئے رجحانات کے پیش رو ادیار اور الوار شاعر تھے۔

ادیار شو کے اور الوار وشنو کے پجاری تھے۔ ان دونوں کا مقصد ہندو مذہب کی ازسرِنو تعمیر کرنا تھا تاکہ اسے پُرجوش فروغ حاصل ہو۔ ادیاروں اور الواروں نے اپنے خیالات کو زیادہ مؤثر بنانے کے لیے شعر و نغمہ کو ذریعۂ اظہار بنایا اور عقل کے بجائے براہ راست انسانی جذبے سے اپیل کی۔

ہندو مذہب کے یہ اصلاحی رجحانات اس زمانے میں بعض نظریاتی تحریکوں کی شکل میں بھی ظاہر ہوئے۔ ان میں سب سے اہم شنکرآچاریہ کا نظریہ لاثنویت (ادویت واد) ہے۔

اسلام کا مرکزی تصور عقیدۂ توحید ہے۔ ہندستانی ذہن بھی سالہا سال سے مختلف راستوں پر چل کر یہ آزما چکا تھا کہ سوائے عقیدۂ توحید کے کوئی

دوسرا نظریہ اسے قبول نہیں۔ ہندستانی ذہن کے اس مطالبے کو نظر میں رکھتے ہوئے شنکر آچاریہ نے آٹھویں صدی میں اترمیمانسا کی تفسیر لکھی اور اپنی بے مثل قوتِ استدلال کی مدد سے ویدانت یعنی عقیدۂ توحید کو ہندوؤں کا مقبول ترین مذہب بنایا۔

شنکر آچاریہ کی تعلیم (ادویت واد) کا نچوڑ یہ ہے کہ ہندوؤں کے تمام فلسفیانہ نظریات اور عقائد ایک ہی سلسلۂ فکر کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ہندوؤں کی مقدس کتابوں کے پیرایۂ بیان الگ الگ اور استدلال کے طریقے مختلف سہی لیکن ان سب میں ایک ہی بنیادی عقیدے کی تعلیم دی گئی ہے اور وہ وحدتِ وجود کا عقیدہ ہے۔

شنکر آچاریہ نے اس کی تفسیر خالص تصوراتی رنگ میں کی اور چونکہ ان کے نظام فکر (ادویت واد) میں انسان کے جذبات اور تخیل کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی، اس لیے ہندوؤں کے مذہبی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے بھگتی کے مسلک کی پہلے سے زیادہ زور و شور سے تبلیغ کی جانے لگی۔ گیارہویں صدی میں رامانج نے بھگتی کو علمی بنیادوں پر کھڑا کرکے اسے ایک مستقل مذہب کی حیثیت دے دی۔

رامانج نے بھی نظریۂ توحید کی بنیاد ویدانت پر رکھی لیکن اس کی تعبیر اس طرح سے کی کہ اس میں ہندستانی عوام کی واقعیت پسندی اور طریق عقیدت و محبت (بھگتی) کے ان رجحانات کے لیے گنجائش نکل آئی جو اسلام سے سابقے کے بعد اور زیادہ گہرے ہوگئے تھے۔

ویدانت کے مطابق رامانج نے بھی وجود حقیقی خدائے مطلق کو قرار دیا لیکن مذہبی ضروریات کے تحت اس مجرد تصور وحدت کی تشخیص ''ایشور'' یعنی مالکِ کل کے نام سے کی۔ یہی دنیا کا خالق اس کا پالنے والا اور اس کو نیست و نابود کرنے والا ہے۔ یہ صفات اور ذات دونوں کے اعتبار سے بے مثل ہے۔ ایشور کا یہ تصور بہت کچھ اسلام کے تصورِ الہٰ سے ملتا جلتا ہے۔ جس کی طرف مثبت صفات منسوب تو کی گئی ہیں لیکن ساتھ ہی تنبیہ کردی گئی ہے کہ انھیں انسانی

صفات سے مشابہ نہ سمجھو۔

رامانج نے نجات کا ذریعہ بھگتی اور "پرساد" یعنی ایشور کے لطف و کرم کو قرار دیا۔ اس مسلک میں سب سے پہلے طالب کو کرم یعنی عملِ صالح اور ایثار کے ذریعہ تزکیۂ نفس کرنا چاہیے۔ اس کے بعد گیان دھیان یعنی مراقبہ بھی ضروری ہے جو طالب کو عرفان حق کی منزل تک لے جاتا ہے۔ بھگتی میں آچاریہ ابھیمان یعنی گرو پر مکمل اعتماد کرنا بھی شامل ہے جو بڑی حد تک تصوف کے پیر و مرشد کے تصور سے ملتا جلتا ہے۔

بھگتی کے اس مسلک کے راہ رووں کے لیے کسی ویدی رسم، یگیہ، ہون، برت وغیرہ کی ضرورت نہیں۔ اگر دل صاف ہے اور عشق بے لوث ہے تو خدا تک پہنچنے کے لیے کسی پنڈت یا پروہت کی مدد درکار نہیں۔ موکش کو رامانج نے سعادت ابدی کہا ہے۔ یہاں روح ذات حق کے وصل سے فیض یاب ہوتی ہے۔ اس میں ضم نہیں ہو سکتی۔ یہی بات اسلام میں بھی کہی گئی ہے۔ بقول غزالی وصل کا لفظ خدائی قرب کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ فنافی اللہ کا مطلب بھی روح اور ہستی مطلق کا نسبتی وصال ہے۔

رامانج کے علاوہ بھگتی کی روایت کو علمی بنیادوں پر استوار کرنے میں مادھو اور نمبارک نے بھی اہم حصہ لیا۔ نمبارک خدا انسان اور کائنات تینوں کی وحدت کا اعتراف کرتے ہوئے ان کا الگ الگ وجود بھی تسلیم کرتے ہیں۔ اس لیے ان کا نظریۂ بھگتی "بھید ابھید" کہلاتا ہے۔ انھوں نے بھگتی کا موضوع سب سے پہلے ایشور کے بجائے رادھا اور کرشن کو قرار دیا جس سے آگے چل کر شمالی ہندوستان میں کرشن بھگتی تحریک کا آغاز ہوا۔

بھگتی کو جنوب کی بہ نسبت شمالی ہندوستان میں زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ وہاں بھگتی کے عقائد وشنومت میں پہلے سے موجود تھے اور دوسرے یہ کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کا سابقہ جنوبی ہندوستان کی نسبت شمال میں کہیں زیادہ بھرپور اور مکمل تھا جس کی وجہ سے وہاں کی فضا بھگتی کے ملے جلے عقائد کے حق میں زیادہ سازگار بن چکی تھی۔

شمالی ہندوستان میں بھگتی کی باقاعدہ ترویج کو رامانند سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ رامانج کے روحانی سلسلے میں چوتھے بھگت تھے۔

رامانند نے مشخص معبود کے تصور کو انسانی تخیل سے اور زیادہ قریب لانے کے لیے وشنو یا لکشمی کے بجائے بھگتی کا موضوع وشنو کے مقبول اور ہردلعزیز اوتار رام چندر کو قرار دیا۔ رامانند نے اسلام کی مساوات کے پیش نظر بھگتی کے دروازے چاروں جاتیوں کے لیے کھول دیے اور مسلمانوں کو بھی اپنے حلقۂ ارادت میں شامل ہونے کی دعوت دی۔

رامانند کے زمانے سے بھگتی تحریک کے دو دھارے الگ الگ نظر آتے ہیں۔ ایک قدامت پسند اور دوسرا آزاد خیال بھگتوں کا۔ پہلے کے سرگروہ تلسی داس ہیں اور دوسرے کے کبیر۔ یہ دونوں رامانند کے چیلے تھے۔ تلسی نے رام چرت مانس کے نام سے رام کتھا لکھ کر ہندوؤں کی مذہبی زندگی میں نئی جان پھونک دی۔ اور کبیر نے اپنے دوہوں اور پدوں کی مدد سے ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے اتنا قریب کردیا کہ ان دونوں کے اشتراک سے تہذیبی اختلاط کے ایک درخشاں باب کا آغاز ہوا۔

کبیر ہندو سنتوں اور مسلمان صوفیوں دونوں سے یکساں طور پر متاثر تھے۔ ان دونوں سرچشموں سے سیراب ہوکر وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ پاردیا (معرفت) کا راستہ رسمی مذاہب کا نہیں بلکہ توحید ذات کا ہے۔ انھوں نے اپنے خیالات کو نہ تو کوئی منظم شکل دی اور نہ قلم بند کیا بلکہ عوام کی زبان میں دوہوں اور ساکھیوں کے ذریعے ظاہر کرتے رہے۔

"معرفت کے اس نئے راگ میں جو کبیر نے چھیڑا، عام ہندوؤں اور مسلمانوں کے گہرے روحانی جذبات سموئے ہوئے تھے۔ اس میں عاشقانہ ذوق و شوق، سوز و ساز اور تسلیم و رضا کے ساتھ ساتھ مصلحانہ بلکہ مجاہدانہ جوش و خروش بھی ہے۔ ایک طرف وہ نغمۂ عشق ہے، ذات الٰہی کی محبت اور مرشد کی عقیدت سے معمور اور دوسری طرف نعرۂ جنگ ہے ظاہری مذہب کی رسوم و روایات، عقائد اور عبادت کے خلاف"۔ [1]

1 ہندستانی قومیت، ص ۴۷۸

کبیر نے معبود حقیقی کا جو تصور پیش کیا ہے اس میں ہندو مذہب اور اسلام دونوں کی روح جھلکتی ہے۔ وہ مطلق بھی ہے اور مشخص بھی۔ کبیر کی تعلیم کے مطابق خدا زماں اور مکاں سے ماورا بھی ہے اور ان میں جاری و ساری بھی۔ اسے محدود بھی کہا جاسکتا ہے اور لامحدود بھی۔ وہ موجود بھی ہے معدوم بھی۔ وہ نہ پنہاں ہے نہ نمایاں۔ خدا دراصل ہر قسم کی صفات اور تعینات سے ماورا ہے۔

کبیر کے ہاں معرفت کی بنیاد واردات قلبی پر ہے اور چونکہ اس کی نوعیت بیان کرنا قدرت کلام سے باہر ہے اس لیے وہ خدا کا ذکر کرتے ہوئے متضاد بیانات سے کام لیتے ہیں۔ کرشن، کریم، رام، رحیم، سائیں، صاحب وغیرہ دراصل مختلف علامات ہیں تاکہ ان کی مدد سے دلوں میں عشق و محبت کا جادو جگایا جاسکے ورنہ بھگتی کا اصل موضوع تو ہستی مطلق ہی ہے۔

کبیر ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کی اصطلاحوں سے یکساں کام لیتے ہوئے اس صداقت پر زور دیتے ہیں کہ دونوں مذہبوں کی روحانی بنیاد ایک ہے۔ اس حقیقت کو ذہن نشیں کرانے کے لیے وہ مذہب کے خارجی رسم و رواج کی دیواروں کو توڑنا ضروری سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں ذات پات اور دوسرے مذہبی رسومیات کے خلاف پرزور احتجاج ملتا ہے۔

کبیر نے صوفیوں سے گہرا اثر قبول کیا تھا۔ وہ ہستی مطلق (پاک ذات) کو عموماً 'نور' قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر تاراچند کا بیان ہے کہ کبیر نے ابتدائے کائنات کا جو نظریہ رامائنی میں پیش کیا ہے وہ بدرالدین شہید اور عبدالکریم جیلی کے عقائد سے ملتا جلتا ہے۔ کبیر بھی عرفان حق کی منزل تک پہنچنے کے لیے مسلمان صوفیوں کی طرح مختلف حالتوں سے گزرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ منصور کی طرح انھوں نے بھی ان چار عالموں کا ذکر کیا ہے جن سے گزر کر عالم لاہوت تک رسائی ہوتی ہے اور طالبِ حق وصل محبوب سے سرشار ہوسکتا ہے۔

کبیر نے اپنے ان ملے جلے نظریات کی مدد سے ہندو مذہب اور اسلام کی اصل روح کو بے نقاب کیا اور ایک ایسی مشترک راہ کی طرف اشارہ کیا جو اس

منزل کو لے جاتی ہے جہاں کعبہ اور کاشی یا رام اور رحیم کے تصور میں مغائرت نہیں رہتی۔

شمالی ہندوستان میں بھگتی کا دوسرا بڑا علمبردار گرونانک کو مانا جاتا ہے۔ وہ پنجاب کے رہنے والے تھے۔ انھوں نے بھی کبیر کی طرح ہندوؤں اور مسلمانوں کے باطنی عقائد کو سمو کر مذہب کی اصل روح کو عوام تک پہنچانے کی کوشش کی۔ گو ان کی اس تعلیم نے آگے چل کر سیاسی تحریکوں سے مل کر سکھ مذہب کی شکل اختیار کرلی۔

گرونانک کی تربیت جس ماحول میں ہوئی تھی اس میں اسلامی اثرات شدت سے کارفرما تھے۔ انھوں نے ذات الٰہی کا جو تصور پیش کیا ہے وہ اسلامی عقیدۂ توحید سے بہت قریب ہے۔ وہ ہستی مطلق کو نرنجن (نوری) قرار دیتے ہیں اور اسے نرنکار یعنی صفات اور تعین سے ماورا کہتے ہیں۔ ان کے ہاں خدا کے مشخص تصور کے لیے کوئی گنجائش نہیں لیکن مشخص معبود کے بغیر محبت کے جذبات پیدا ہی نہیں کیے جاسکتے۔ اس لیے یہ کمی "ست گرو" کے تصور سے پوری کی گئی ہے جسے خلیفۂ خدا کہا گیا ہے۔ گرو کا تصور نانک کی تعلیمات میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔

کبیر کی طرح نانک مذہب کے روحانی پہلو پر اتنا نہیں جتنا اس کے اخلاقی اور عملی پہلو پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے بھگتوں اور سنتوں کی طرح ان کے ہاں بھی ذات پات اور دوسرے ظاہری رسوم اور عبادات کے خلاف شدید بغاوت ملتی ہے۔

نرگن وادی (निर्गुणवादी) بھگتی تحریک کا یہ ارتقا انیسویں صدی کے آغاز تک جاری رہا۔ اس دور کے نمائندہ بھگتوں میں سبجانند، دھنا، پیپا، سائیں، سندرداس، بھلہ صاحب، کیشوداس، بابالال، دولن داس اور پلٹوداس کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے اکثر کبیر یا اس کے روحانی سلسلے سے تعلق رکھتے تھے۔ انھوں نے کم وبیش کبیر ہی کے بتائے ہوئے اصول اور عقائد کی پیروی کی۔ ان کے پیرووں میں ہندو اور مسلمان دونوں شریک تھے۔ مجموعی طور پر ان

سب نے مذہب کی باطنی قدروں کو ابھارا اور اسلام اور ہندو مذہب کی وحدت پر زور دیا۔

بھگتی کی دوسری شاخ سگن وادی (सगुणवादी) قدیم نظریوں کی حامی تھی۔ اس کے بڑے بڑے علم بردار ولبھ آچاریہ نام دیو، تکارام اور چیتنیہ تھے جو خدا کے سگن یعنی شخصی تصور کے قائل تھے۔ ان کے پیرووں میں سے بعض رام کو اور بعض کرشن کو بھگتی کا موضوع قرار دیتے ہیں۔ گو کبیر، نانک اور ان کے ساتھی خدا کو مختلف ناموں سے پکارتے تھے لیکن دراصل ان کے پیش نظر خدا کا نرگن یعنی مطلق تصور تھا جو بہت کچھ توحید کے اسلامی نظریے سے ملتا جلتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں ہندو مذہب اور اسلام دونوں کی شان نظر آتی ہے۔

شمالی ہندوستان میں بھگتی کی یہ تحریک ہندوؤں اور مسلمانوں میں اشتراک کی پہلی نہایت وسیع کوشش تھی۔ اس نے اسلام اور ہندو مذہب دونوں کے ظاہری لوازمات کی پرجوش مخالفت کی اور دونوں مذہبوں کی مشترک باطنی روحانی قدروں کو ایک دوسرے میں سمو کر ایسی روش اختیار کی کہ ہندو باطنیت اور اسلامی تصوف دونوں کا جوہر گھل مل کے ایک ہوگیا۔ بقول ڈاکٹر عابد حسین ”گو یہ تحریک سطح کے اوپر اسلام اور ہندویت کے دھاروں کو نہ ملا سکی لیکن اس نے یہ محسوس کرا دیا کہ سطح کے نیچے کہیں نہ کہیں ان دونوں کے سوتے ضرور ملتے ہیں۔“ اسی کے فیض سے ہندوستان میں مذہبی مصالحت اور رواداری کی ایسی فضا پیدا ہوئی جو ہمارے سیاسی زوال اور انتشار کے باوجود مدتوں تک ہماری معاشرتی زندگی میں ربط قائم کیے رہی۔ مذہبی رواداری اور اخوت کی اس فضا میں جہاں ہندو مذہب نے اسلام سے گہرا اثر قبول کیا، اسلام بھی مقامی ماحول سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔[1]

---

۱ ملاحظہ ہو، ڈاکٹر محمد عمر کی وقیع کتاب ”ہندستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر“ جو راقم الحروف کے زیر نظر کام کے تقریباً دو دہائی بعد دہلی سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی۔

معاشرتی پہلو

مشترک تہذیب کے مذہبی پہلو کی ایک جھلک آپ نے دیکھ لی۔ یہی میل جول اس زمانے کی معاشرتی زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی نظر آتا ہے۔ ہولی، دیوالی، سلونو وغیرہ ہندوؤں مسلمانوں کے مشترکہ تیوہار تھے۔ سلونو کا رواج مغل بادشاہوں میں ہمایوں کے زمانے سے جاری ہوا۔ اکبر کی ہندو تیوہاروں سے دلچسپی مشہور ہے۔ جہانگیر ہندوؤں کی اکثر تقریبوں میں شامل ہوتا تھا۔ دیوالی کے موقع پر دربار منعقد کرتا، شوراتری پر ہندو جوگیوں اور سنیاسیوں کو بلاتا اور سلونو کے دن ہاتھ پر ہندوؤں کی طرح راکھی باندھتا تھا۔ آخری مغلوں کے زمانے میں بھی بسنت اور دیوالی کے تیوہار قلعۂ معلٰی میں بڑی دھوم دھام سے منائے جاتے تھے۔(1)

لباس کے معاملے میں بھی ایک ملاجلا نقشہ سامنے آنے لگا تھا۔ ہمایوں ہندو نجومیوں کے اثر سے اپنے روزانہ کے لباس کا رنگ سیاروں کے رنگ کے مطابق رکھتا تھا۔ اکبر نے مکمل ہندستانی وضع اختیار کرلی اور اس کے بعد سے عربی رومال، سروال، عمامہ، جبہ وغیرہ مسلمانوں سے چھوٹ گیا۔ چغہ اور ترکمانی کلاہ کی جگہ راجپوتی پگڑی نے لے لی۔ یہی حالت رہن سہن، غذا، شادی بیاہ اور دوسرے رسم و رواج کی تھی۔

ہندوستان کے اثر سے مسلمانوں کے محرم اور شب برات جیسے تیوہار مقامی رنگ میں رنگنے لگے۔ مسلمانوں میں بھی مجاز پرستی، پیر پرستی اور قبر پرستی شروع ہوگئی۔ مقامی فضا اور تہذیبی اخذ و قبول کا سب سے زیادہ اثر اسلامی تصوف پر ہوا۔

خلیق احمد نظامی کا بیان ہے کہ ”تصوف کی تحریک جب ہندوستان پہنچی تو ناممکن تھا کہ یہاں کے ان قدیم مذہبی اصولوں کو جذب نہ کرے جو اس کے بنیادی اصولوں سے نہ ٹکراتے ہوں۔ حضرت شاہ محمد غوث گوالیاری شطاری نے

1 ملاحظہ ہو مقدمہ 'نادرات شاہی' مرتبہ امتیاز علی عرشی، رامپور

بحر الحیات میں اسلامی تصوف اور ہندو فلسفے کا اس نظر سے مطالعہ کیا ہے۔"(۱)

ہندستانی طبیعت کی شدتِ احساس اور جوشِ جذبات کا جو اثر تصوف پر ہوا اس کا ایک پہلو سماع کی حیرت انگیز مقبولیت تھی۔ سماع کے متعلق علما اور مشائخ میں بڑا اختلاف رہا ہے اور اس کی تردید و تائید میں متعدد کتابیں ملتی ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ہندوستان کے اکثر صوفی اور خاص طور پر "مشائخ چشت سماع کو روحانی غذا سے تعبیر کرتے تھے"(۲) اور اس کے آداب کا خیال رکھتے ہوئے اس کا سننا حلال سمجھتے تھے۔

ہندوستان زمانۂ قدیم سے سنتوں، سنیاسیوں، جوگیوں اور بیراگیوں کا گہوارہ رہا ہے۔ اپنشدوں کے اثر سے یہاں کثرت ریاضت اور زہد کے جذبات کسی نہ کسی شکل میں ہمیشہ موجود رہے ہیں۔ اسلامی تصوف کا آغاز بھی ان سے ملتے جلتے ترک و تجرد کے جذبات سے ہوا تھا۔ چنانچہ ہندوستان آنے کے بعد تصوف میں رہبانیت کے رجحانات مزید گہرے ہوگئے۔ اس زمانے میں کئی مسلمان صوفی اور فقیر بالکل ہندو جوگیوں کی سی وضع سے زندگی بسر کرتے تھے۔(۳)

ڈاکٹر تاراچند مغلوں کے زمانے میں تصوف پر ہندی اثرات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں "وحدۃ الوجود کے مسئلہ میں مسلمانوں نے بہت سے دلائل فلسفۂ ویدانت سے اخذ کیے۔ شیخ محب اللہ الہٰ آبادی نے رسالہ تسویہ میں خالق اور مخلوق کی وحدت دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے شاگرد محسن فانی نے پانچ مذاہب اور ان کے فرقوں کا مطالعہ کرکے یہ بتایا ہے کہ پیغمبر ایک ہی ہوتا ہے۔ اس کے لیے تقدم و تاخر کا سوال نہیں۔

ہندو مذہب کے اثر سے روشنیہ، الٰہیہ اور تناسخیہ کے فرقے پیدا ہوئے۔ یوگ کی بڑی مقبولیت ہوئی اور خانقاہوں کی زندگی اس سے متاثر ہوئی۔

---

۱ تاریخ مشائخ چشت، خلیق احمد نظامی، ص ۲۲

۲ ایضاً، ص ۸۵، ۸۶، ۸۷

۳ مثال کے طور پر دیکھیے، ذکر میر، ص ۱۷، ۳۰، ۳۹

چشتیہ اور شطاریہ کے ذکر اور مراقبہ میں یہ ایک جزو ہوگیا۔ پروفیسر شوستری نے تصوف اور ویدانت کے حبس دم، دھیان گیان، پیر اور گرو، ریاضت اور پراشچت، ذکر، معرفت، محبت حق تعالیٰ میں جو اشتراک ہے اس کو دکھلایا ہے"۔ (۱)

یہ اشتراک اس قدر گہرا تھا کہ اس زمانے کے اکثر ہندو صوفیوں کی خانقاہوں سے رابطہ رکھتے تھے، حال و قال کی محفلوں میں شریک ہوتے تھے اور روحانی فیض حاصل کرتے تھے۔ بعض اکابر شیوخ کے عرس ہندو مسلمان دونوں مل کر مناتے تھے۔ مسلمانوں کی درگاہوں میں جاکر منتیں ماننا اور نذر و نیاز دینا عہد مغلیہ کے ہندوؤں میں عام تھا۔ ڈاکٹر تاراچند لکھتے ہیں کہ ہندوؤں میں فال کے لیے قرآن شریف دیکھنے اور بھوت پریت کے اثر سے بچنے کے لیے قرآن اپنے گھروں میں رکھنے کا بھی رواج تھا۔ بعض ہندو امرا خانقاہوں کے مصارف کے بھی کفیل ہوتے تھے اور ان کے لیے بڑے بڑے عطیے دیتے تھے"۔ (۲)

ٹاڈ سے روایت ہے کہ جے پور کے مرزا راجہ (۱۶۲۵ء سے ۱۶۶۷ء) کے زمانے میں ایک پرہیزگار مسلمان مبلغ شیخ برہان سے راجپوت گہری عقیدت رکھتے تھے۔ اس سے ایک راجپوت سردار موکل جی نے ایک بیٹے کے لیے دعا چاہی۔ چنانچہ جب بیٹا پیدا ہوا تو اس کا نام 'شیخ جی' رکھا گیا۔ اس رعایت سے الور اور بیکانیر کے درمیان کا علاقہ شیخاوتی مشہور ہوا اور شیخاوت راجپوتوں کے زرد جھنڈے کے اوپر درویش کا نیلا پھریرا لہرایا کرتا تھا۔ اس درویش سے اظہارعقیدت کے طور پر شیخاوت راجپوت جنگلی سور کا شکار بھی نہیں کرتے تھے۔ (۳)

سجان رائے بٹالوی خلاصۃ التواریخ میں لکھتے ہیں کہ موضع دیپالی وال (متصل کلانور) کے ایک بزرگ صوفی شاہ شمس الدین دریائی کے ہندو مسلمان دونوں بڑے معتقد تھے۔ لیکن ایک ہندو جس کا نام دیپالی تھا، اپنی ارادت اور عقیدت میں تمام ہندو مسلمانوں پر سبقت لے گیا۔ چنانچہ جب شاہ دریائی کا

---

۱ معارف، جلد ۴۵، شمارہ ۴۰، ص ۳۰۹۔۳۱۰ ("ہندو مسلمانوں کے تمدنی تعلقات")

۲ امیر علی، ص ۴۱۹

۳ Annals of Rajasthan، جلد ۳، ص ۷۸

انتقال ہوا تو ہندو مسلمانوں کے اتفاق سے ان کا سب سے پہلا مجاور اور متولی دیپالی ہی قرار پایا جو مذہبا مسلمان نہ تھا۔

ایسی ہی ایک روایت شیواجی کے باپ شاہ جی کے نام سے متعلق بھی مشہور ہے۔ شاہ جی کا باپ مالوجی بھوسلہ دولت آباد کے قریب ایلورا کا پٹیل تھا۔ اس زمانے میں احمد نگر کے قریب مہدویوں میں سے ایک بزرگ شاہ شریف کی بڑی شہرت تھی۔ مالوجی بھی ایک دفعہ ان کے پاس حاضر ہوا اور اولاد کے لیے دعا چاہی۔ دونوں بیویوں سے دو بیٹے ہوئے۔ حضرت شاہ شریف کے نام کی رعایت سے بڑے کا نام شاہ جی اور چھوٹے کا شریف جی رکھا گیا۔ شیواجی شاہ جی کے بیٹے تھے اور کولہاپور کا مرہٹہ خاندان شریف جی کی نسل سے ہے۔ ناگپور کے بھونسلوں کے گھرت دیو بھی یہی بزرگ شاہ شریف ہیں۔

قدیم صوفیوں کے ملفوظات سے مذہب کے اختلاف کے باوجود باہمی محبت اور اخوت کے ایسے کئی واقعات کا پتا چلتا ہے۔ شیخ اسماعیل لاہوری کی مجلسِ وعظ میں ہندو ہزاروں کی تعداد میں شریک ہوتے تھے۔ فوائدالفواد میں لکھا ہے کہ بابافرید گنج شکر کی خانقاہ میں کئی جوگی آتے تھے اور تصوف کے مسائل پر گفتگو ہوتی تھی۔

تزک جہانگیری میں لکھا ہے کہ ایک روز حضرت نظام الدین اولیا اپنی خانقاہ کی چھت پر کھڑے تھے۔ نیچے دیکھا کہ کچھ ہندو اپنے خاص قاعدے سے بتوں کی پوجا کر رہے ہیں۔ انھوں نے اس پر بغیر کسی ناگواری کا اظہار فرمائے یہ مصرع پڑھا:

ہر قوم راست راہے دینے و قبلہ گاہے

امیر خسرو قریب موجود تھے، انھوں نے سنتے ہی کہا:

من قبلہ راست کردم برطرف کج کلاہے

اکبر تو ہندو جوگیوں سے عقیدت رکھتا ہی تھا۔ جہانگیر نے بھی ان سے مغائرت نہیں برتی۔ وہ تزک میں جدروپ سنیاسی سے ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"خالی از دانش نیست۔ علم بیدانت را کہ علم تصوف باشد خوب ورزیدہ سخنان خوب مذکور ساخت۔ چنانچہ خیلے در من اثر کرد۔"(۱)

اسی طرح جہانگیر نے تزک میں رودر بھٹاچارج سے ملاقات کا بھی تذکرہ کیا ہے اور اس کی علمیت اور فضیلت کی تعریف کی ہے۔(۲)

شاہجہاں کے بیٹے داراشکوہ کو ویدانت سے گہرا انس تھا۔ جس زمانے میں وہ بنارس کا گورنر تھا اس نے ویدوں کے ترجمے کے لیے بڑے بڑے فاضل برہمنوں کو جمع کیا۔ داراشکوہ گوملا شاہ بدخشی کا مریدِ باصفا تھا لیکن اس کے ذہن پر ہندو علوم کا گہرا اثر تھا۔ وہ اپنشد کو وحدانیت اور سرِ الٰہی کا منبع خیال کرتا تھا۔ اس کی انگشتری پر پربھو کا لفظ کندہ تھا۔ اس نے ہندو علوم کی کتابوں کے جو ترجمے فارسی میں کرائے ان میں اپنشد کا ترجمہ "سرِ اکبر" یا "سرالاسرار" بہت مشہور ہے۔ اس نے بھگوت گیتا اور یوگ وششٹ کا ترجمہ بھی کرایا تھا۔ ہندو ویدانت اور اسلامی تصوف سے متعلق اس نے ایک کتاب "مجمع البحرین" لکھی جو کلکتہ سے شائع ہوچکی ہے اور اس موضوع پر بہترین کتاب ہے۔(۳)

اس زمانے میں پنجاب کے ایک فقیر "بنغم بیراگی" نے مذاہب کی باطنی وحدت پر ایک مثنوی فارسی میں لکھی۔ بھوپت رائے بنغم لاہور میں قانون گو تھا لیکن فقر و تصوف کا ذوق اسے دہلی کھینچ لایا۔ یہاں اس نے شیخ الشیوخ محمد صادق سے کسب سعادت کیا۔ بنغم کی مثنوی سے متعلق ڈاکٹر سید عبداللہ کی تحریر ان کی کتاب "ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ" میں شامل ہے۔ ڈاکٹر موصوف کا بیان ہے کہ بنغم نے اپنی مثنوی میں "ویدانت اور اسلامی تصوف کو تطبیق دینے کی کوشش کی ہے۔ ان ہر دو روحانی سلسلوں کے اتصالی مقامات کو نہایت خوبی اور خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے۔ مثلاً تصورِ استغراق، بے ثباتی عالم، دنیا کا ایک وہم اور افسانہ ہونا، وحدت الوجود وغیرہ مسائل اسلامی اور ہندو تصور میں

---

۱ تزک، ص ۱۸۵
۲ ایضاً، ص ۳۲۹
۳ مزید دیکھیے Dara Shikoh and Upanishads ، اسلامک کلچر، اکتوبر ۱۹۴۳، ص ۳۹۷، دیباچہ مجمع البحرین از محفوظ الحق

مشترک ہیں۔"(۱)

مغل بادشاہ محمد شاہ بھگتوں کے شونارائنی فرقے سے ارادت رکھتا تھا اور سوامی نرائن سنگھ سے بڑی عقیدت اور احترام سے ملتا تھا۔ وہ ہندستانی موسیقی کا بھی رسیا تھا۔

یہ رنگ صرف درباروں یا بادشاہوں تک محدود نہیں تھا بلکہ اس زمانے کے کئی مسلمان اہل علم ہندو بزرگوں اور ان کے رسوم و عقائد کو احترام کی نظر سے دیکھتے تھے۔ مرزا مظہر جان جاناں ویدوں کو الہامی کتاب مانتے تھے اور ہندوؤں کو اہل کتاب کا درجہ دیتے تھے۔(۲) شاہ عبدالعزیز دہلوی سے ایک مرتبہ کسی نے دریافت کیا کہ حضور "کنہیا جی" کے حق میں کیا فرماتے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ بھاگوت سے جو ہندوؤں کی معتبر کتاب ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کنہیا جی اولیا میں سے تھے اور ان کے مقام متھرا وغیرہ بلاشبہ عشق انگیز ہیں۔ شاہ عبدالرزاق بانسوی فرماتے تھے کہ کنہیا جی فی الواقع نجات والوں میں سے ہیں۔ مولوی عبدالعزیز لکھنوی اپنی کتاب بشارت احمدی میں مسلمانوں کو نصیحت کرتے ہیں کہ وہ راجہ رام چندر، کنہیا جی وغیرہ اگلے بزرگوں کو برا بھلا کہنے سے توبہ کریں۔(۳)

جمالیاتی پہلو

مشترک تہذیب کا سب سے بھرپور اظہار اس کے جمالیاتی پہلو میں ہوا۔ ہندو مسلم ذہن کا جو امتزاج مذہب میں بھگتوں، سنتوں اور صوفیوں کی مخلصانہ کوششوں کے باوجود پوری طرح نہیں ہوسکا تھا، وہ موسیقی، مصوری، فن تعمیر اور دوسرے فنون لطیفہ میں بھرپور طور پر سامنے آیا۔ جمالیاتی شعور دراصل مذہبی شعور کی بہ نسبت زماں اور مکاں کے اثرات سے کہیں زیادہ متاثر

۱ ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۴۰

۲ کلیات طیبات، ص ۳۷، ۴۰

۳ بشارت احمدی، ص ۱۱، ۱۱۷

ہوتا ہے۔ چنانچہ فن تعمیر میں سلاطین دہلی ہی کے زمانے میں ایک ملاجلا ہندو مسلم طرز پیدا ہوگیا تھا۔ فرگوسن کا بیان ہے کہ اجمیر کی جامع مسجد کوہ آبو کے جین مندر کا چربہ معلوم ہوتی ہے۔ گو قطب مینار اسلامی تصور کا نمونہ ہے لیکن اس کی ساخت میں گپتا عہد کے ستونوں کی جھلک ہے اور اس کا آرائشی کام بھی جینی طرز کا ہے۔ اس ملے جلے طرز کو ان ریاستوں نے مزید ترقی دی جو سلطنت دہلی سے ٹوٹ کر خودمختار ہوگئی تھیں۔ گجرات کی عمارتوں میں سوائے گنبد اور نکیلی محراب کے سبھی چیزیں ہندو وضع کی ہیں۔ اس زمانے کے ہندو راجاؤں کی عمارتوں میں بھی یہی طرز نمایاں ہے۔ رن پور کے مندر کے ستون بالکل مسجد کے ستون معلوم ہوتے ہیں۔ گوالیار کے راجامان سنگھ کے محلات بھی ہندو مسلم فن تعمیر سے متاثر ہیں۔ بعد میں یہی طرز مغلوں کے زمانے میں اپنی معراج کو پہنچا۔ فتح پور سیکری کی مسجد بقول ہیول مسجد سے زیادہ وشنو مندر معلوم ہوتی ہے۔ شیخ سلیم کا مقبرہ، آگرہ کی جامع مسجد اور اکبر کا مقبرہ بھی ہندو جذبے کو ظاہر کرتا ہے۔ تاج محل گو بیرونی ماہر کی نگرانی میں تیار ہوا لیکن بقول ڈاکٹر سید عابد حسین ''وہ ہندستانی محبت کی یادگار اور ہندوستان کی پرامن اور پردرد روح کا مظہر ہے۔''

مصوری میں بھی ہندوؤں اور مسلمانوں کا تہذیبی اختلاط ایک ملے جلے ''ہند ایرانی دبستان'' کی شکل میں miniature painting میں ظاہر ہوا جس میں ہندی ذہن کی اصلیت اور ایران کی نزاکت دونوں کے سوتے آکر مل گئے۔ اکبر نے کئی ایرانی اور ہندستانی مصوروں کو اپنے دربار میں جمع کیا تھا۔ یہ لوگ قدیم ہندستانی دستور کے مطابق کتابوں کو مصور کرتے تھے۔ جہانگیر خود مصوری کا شوق رکھتا تھا۔ اس کے زمانے میں یہ فن ترقی کے انتہائی درجے پر پہنچ گیا اور مناظر فطرت کے ساتھ ساتھ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی بھی عکاسی کی جانے لگی۔ وسونت، بساون، سانولا، بشن راؤ، منوہر اور دولت اس زمانے کے ممتاز ہندو مصور تھے جنھوں نے مصوری کے مغل طرز کی تشکیل میں بڑااہم حصہ لیا۔

فن تعمیر اور مصوری کی طرح موسیقی میں بھی ہندوؤں اور مسلمانوں

کے مذاق میں گہری ہم آہنگی پیدا ہوگئی تھی۔ خیال مسلمانوں کی ایجاد ہے وہ ہندوؤں میں بھی مقبول ہوا۔ اسی طرح دھرپد جو قدیم ہندو طرز تھا، اسے مسلمانوں نے شوق سے اپنایا۔ ستار اور طبلہ کی ایجاد مسلمانوں سے منسوب ہے۔ حضرات صوفیہ کو موسیقی سے عشق تھا۔ سلاطین بیجاپور و جونپور نے بھی ہندو موسیقی کی سرپرستی کی اور اس سلسلے میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے جذبات اور احساسات میں یک رنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اکبر کے زمانے میں دوسرے تہذیبی شعبوں کی طرح موسیقی میں بھی اتحاد مذاق کی یہ فضا اور زیادہ گہری ہوگئی اور اس کے دیسی اور بدیسی طرز ایک دوسرے سے گھل مل کر ہمیشہ کے لیے ایک ہوگئے۔

مشترک تہذیب کی جڑ دراصل ایک مشترک زبان ہوتی ہے۔ ہم پہلے بتا چکے ہیں کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے میل جول سے ایک مشترک کاروباری زبان وجود میں آنا شروع ہوئی تھی۔ اس نے دکن میں جاکر سولہویں صدی میں ادبی زبان کی حیثیت اختیار کرلی۔ لیکن شمالی ہندوستان میں ہنوز یہ اپنی نشوونما کی ابتدائی منزل میں تھی۔ چنانچہ جب تک یہ ترقی کرکے صحیح معنوں میں مشترک تہذیب کا وسیلۂ اظہار بنتی، اس کی جگہ فارسی یہ فرائض انجام دیتی رہی اور ہندوؤں اور مسلمانوں میں اتحاد خیال اور اتحاد مذاق کا ذریعہ بنی رہی۔

اکبر کے زمانے میں ہندوؤں میں بوجوہ فارسی کی طرف بہت میلان پیدا ہوا اور تھوڑی ہی مدت میں ان میں ایسے ایسے فارسی داں پیدا ہوئے کہ اہل زبان بھی ان پر رشک کرنے لگے۔ انشاء یعنی لطیف خطوط نویسی کی صنف کو تو ہندوؤں نے اپنے لیے مخصوص کرلیا تھا۔ ڈاکٹر سید عابد حسین کا بیان ہے کہ "ابوالفضل اور عالمگیر کو چھوڑ کر جو اس عہد میں فارسی لکھنے والوں کے سرتاج سمجھے جاتے تھے، انشا کے فن میں مشکل سے کسی مسلمان منشی کا نام منشی ہرکرن، چندربھان برہمن، منشی مادھورام، منشی لال چند اور منشی اودھے راج کے مقابلے میں لیا جاسکتا ہے۔" علاوہ ازیں ملک زادہ منشی نے اپنی کتاب "نگارنامہ" میں کچھی رائے دہلوی، جوالا پرشاد وقار، رتن سنگھ زخمی، خیالی رام خیالی اور آنند رام مخلص

کے نام بھی باکمال منشیوں میں گنوائے ہیں۔

تاریخ نویسی کے میدان میں بھی ہندوؤں نے بڑا کمال بہم پہنچایا اور مختلف تاریخیں لکھیں۔ جن میں سے خاص خاص یہ ہیں۔ بندرابن داس کی لب التواریخ، سجان رائے بٹالوی کی خلاصۃ التواریخ، چندربھان برہمن کی چہار چمن، بھیم سین کی تاریخ دلکشا، ایشر داس کی فتوحات عالمگیری، منا لال کی تاریخ شاہ عالم، سوہن لال کی عمدۃ التواریخ۔

ہندوؤں نے تذکرہ نویسی میں بھی کمال بہم پہنچایا۔ سفینہ خوشگو از بندرابن داس خوشگو، گل رعنا از لچھمی نرائن شفیق، ہمیشہ بہار از اخلاص مشہور فارسی تذکرے ہیں۔ نعت نویسی میں بھی ہندوؤں نے بڑا نام پیدا کیا۔ مراۃ الاصطلاح از آنندرام مخلص، بہار عجم از ٹیک چند بہار اور مصطلحات وارستہ از سیالکوٹی مل وارستہ۔[1]

فارسی شاعری میں بھی ہندوؤں کا حصہ کچھ کم نہیں۔ چندربھان برہمن (شاہجہانی عہد)، آنندرام مخلص اور لچھمی نرائن شفیق کا شمار بلندپایہ سخن گوؤں میں ہوتا تھا۔ ان کے علاوہ ہندو (۱۵۵۹ء)، کشن چند اخلاص (جہانگیری عہد) بنواری داس ولی (۱۶۶۲ء)، (اس نے مثنوی مولانا روم کے طرز پر ایک مثنوی لکھنے کی کوشش کی) سیالکوٹی مل وارستہ (۱۷۶۶ء)، جسونت رائے منشی (۱۷۱۲ء)، شیورام حیا (۱۷۳۱ء)، تن سکھ رائے شوق (۱۷۵۶ء)، آنند گھن (۱۷۹۴ء) (مثنوی کج کلاہ کا مصنف) ٹکارام بہجت قابل ذکر ہیں۔

اس طرح اور بھی کئی ہندو شعرا ہیں جن کے حالات معراج الخیال مولفہ وزیر علی عبرتی، سفینہ خوشگو مولفہ بندرابن داس، آثار شعرائے ہنود مولفہ دیبی پرشاد بشاش اور ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ مولفہ ڈاکٹر سید عبداللہ میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

مغلوں کے عہد میں ہندوؤں کی بعض اہم مذہبی کتابیں فارسی میں ترجمہ ہوئیں۔ ان میں سے بعض کی تفصیل یہ ہے:

---

۱ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ، دہلی ۱۹۴۲ء

"بدایونی، فیضی، ابراہیم سرہندی نے ایک نومسلم پنڈت شیخ بہاون کی مدد سے اتھروید کا ترجمہ کیا۔ اسی طرح بدایونی، نقیب خان، ملا شیری، سلطان حاجی تھانیسری اور فیضی نے مہابھارت کو فارسی جامہ پہنایا۔ ہندوؤں کی اور مذہبی کتابیں جو فارسی میں ترجمہ ہوئیں وہ حسب ذیل ہیں۔ ہری ونش مترجمہ طاہر محمد اور ملا شیری، بھگوت گیتا مترجمہ فیضی، رامائن مترجمہ بدایونی، جہانگیر کے عہد میں شیخ سعداللہ مسیح نے اس کو منظوم کیا۔ اپنشد مترجمہ داراشکوہ۔ گیان مالا جس میں کرشن اور ارجن کی گفتگو ہے۔ کرم وی پاکا (بھرت اور بھری گو کی گفتگو)، مہادیو اور پاربتی، سوبھودھنی مترجمہ عبدالرحمٰن چشتی، مہیش مہانند مترجمہ ابوالفضل، یوگ وششٹ الموسوم بہ شارق المعرفت مترجمہ فیضی۔ اس کتاب کو دارا نے منہاج الحقائق اور شیخ صوفی قیجھانی نے کشف الکنوز کے نام سے ترجمہ کیا۔ بھاگوت کو طاہر محمد اور امانت رائے نے فارسی زبان میں منتقل کیا۔ وشنوپران، شیوپران، برہما پران، گنیش پران، شاکل پران اور اسی طرح پران کے مختلف حصوں مثلاً کاشی کھنڈ، چھتر مہاتم یا امرت کھنڈ وغیرہ کو مختلف اہل قلم نے فارسی میں ترجمہ کیا"۔ (۱)

گو مغلوں کی سرکاری دفتری زبان فارسی تھی، لیکن ان کی قدردانی سے وہ زبان بھی محروم نہیں رہی جو اودھی اور برج کے ناموں سے شمالی ہندوستان کے ایک بڑے حصے میں رائج تھی۔ ڈاکٹر تارا چند کا بیان ہے:

"ہندی کے ممتاز ترین شعرا کے سرپرست مغل ہی تھے۔ اکبر کے سایۂ عاطفت میں سور، ہری داس سوامی، گنگا بھٹ، بان، نرہری، پرمانند اور مادھو بڑھے۔ جہانگیر کے کرم و التفات سے کیشو مصر، موہن، سہج سینی اور عثمان مستفیض ہوئے۔ شاہجہاں کی آغوش شفقت میں سندر کوی، شرومنی مصر اور بنارسی داس نے پناہ لی۔ اورنگ زیب متی رام، ورندا اور کالی داس پر خاص نگاہ کرم رکھتا تھا۔ بھوشن جو شیواجی کا مادح تھا ایک عرصہ تک اس کے دربار میں رہا۔ اعظم، معظم اور فرخ سیر کی سرکار میں بہت سے ہندو شعرا ملازم تھے۔

۱ "ہندو مسلمانوں کے تمدنی تعلقات عہد مغلیہ میں"، معارف ج ۴۵، شمارہ ۴۰، ص ۳۰۳، ۳۰۹

متاخرین میں محمد شاہ ہندو شعرا کا بہت قدردان تھا اور آنند گھن، سورتی مصر، جگل کشور اور گھنانند اس کے دربار میں ممتاز شعرا تھے۔ مغل امرا میں عبدالرحیم خانخاناں خود ایک اعلیٰ درجہ کا ہندی شاعر تھا۔ اورنگ زیب کے عہد میں سید رحمۃ اللہ ساکن جاج مئو بھی ہندی کا ایک قابل قدر عالم تھا۔ بھوشن کے بھائی چنتامنی کی بڑی عزت کرتا تھا اور اس کو خلعت اور بہت سے تحفے عنایت کیے، اسی طرح اور بھی دوسرے امرا تھے جن کو ضبط تحریر میں لانا ممکن نہیں۔"(۱)

ادبی سطح پر ہندوؤں اور مسلمانوں میں جو گہرا ارتباط پیدا ہوا اس کی ایک جھلک یہ ہے کہ "ہندو اور مسلمان اپنی تصنیف و تالیف کا آغاز حمد و ثنا سے کرتے تھے لیکن یہ عجیب بات ہے کہ یہ حمد و ثنا مصنف کے مذہب کے بجائے زبان کے مذاق کے مطابق کی جاتی تھی۔ مثلاً ہندو اگر فارسی زبان میں کوئی کتاب لکھتا تو بسم اللہ الرحمٰن الرحیم سے شروع کرتا۔ اس کی مثالیں ہندوؤں کی کتابوں میں بکثرت ملیں گی۔ اسی طرح مسلمان ہندی میں کوئی کتاب لکھتا تو اس کا آغاز وہ گنیش، سرسوتی یا ہندوؤں کے کسی دیوتا کا نام لے کر کرتا۔ چنانچہ رحیم نے 'مدناستکا' شری گنیش نامہ لکھ کر شروع کیا ہے۔ جہانگیر کے عہد کے ہندی مصنف احمد نے بھی اپنی تالیف 'سامدریکا' میں یہی کیا ہے۔ احمد اللہ دکشنا نے اپنی تصنیف 'نائیکا بھید' میں شری رام جی، سرسوتی اور گنیش کا نام لیا ہے۔ یعقوب نے 'راشابھوشن' لکھی تو شری گنیش جی، شری سرسوتی جی، شری رادھا کرشن جی اور شری گوری شنکر جی کے فضل و رحمت کا طالب ہوا ہے۔ غلام نبی رسلین نے اپنی دو کتابوں 'نگادرپنا' 'راساپربودھ' کا آغاز شری گنیش نامہ لکھ کر کیا ہے۔ اعظم خاں نے محمد شاہ کے حکم سے 'سنگاردرپن' لکھی تو رامانج کے ساتھ اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ لقمان نامی ایک ہندستانی مولف نے طب پر رسالہ لکھا ہے، اس کا آغاز بھی گنیش جی کی مدح سے ہوا ہے۔ سید پوہر کی طبی کتاب 'رس رتناکر' میں بھی گنیش جی کے ساتھ نیازمندی دکھائی گئی ہے۔"(۲)

---

۱ معارف، ایضاً، ص ۲۲۸، ۲۲۹

۲ ایضاً، ص ۲۳۱

فارسی شاعری نے ہندوستان کی فضا اور ہندوؤں کے ارتباط سے گہرا اثر قبول کیا۔ ڈاکٹر تاراچند کا بیان ہے کہ بعض فارسی شعرا نے ہندی شاعری کی بعض اصناف کی تقلید کی ہے۔ مثلاً سر سے پاؤں تک جسمانی اعضا کی قلمی تصویریں کھینچنا (نک شک ورنن) नख शिख वर्णन سنسکرت، اودھی اور برج شاعری کی خصوصیات رہی ہیں۔ ضیاء الدین نخشبی نے جزئیات و کلیات میں، حسن بن محمد شرف الدین نے انیس العشاق میں اور بعض دوسرے فارسی شاعروں نے بھی "سراپانگاری" میں سنسکرت اور ہندی شاعروں کی تقلید کی ہے۔

فارسی کے ہندستانی شاعروں پر تو ہندوستان کا رنگ چڑھنا ہی تھا۔ سمرقند، بلخ، بخارا اور خراسان کے فارسی شاعروں کے لیے بھی ہندوستان جنت آرزو ہو گیا۔ چنانچہ صائب کا ایک شعر ہے:

ہم چو عزم سفر ہند کہ در ہر دل ہست
رقص سودائے تو در ہیچ سرے نیست کہ نیست

ابوطالب کلیم کہتا ہے:

اسیر ہندم و زین رفتن بیجا پشیمانم
کجا خواہد رساندن پرفشانی مرغ بسمل را
بایران می رود نالاں کلیم از شوق ہم راہاں
بپائے دیگراں ہمچوں جرس طے کردہ منزل را
ز شوق ہند زاں ساں چشم حیرت بر قفا دارم
کہ روہم گر براہ آرم نمی بینم مقابل را

علی قلی سلیم کہتا ہے:

نیست در ایراں زمیں سامانِ تحصیل کمال
تانیامد سوے ہندوستان حنا رنگین نہ شد

قوصری کا بیان ہے:

در ایران تلخ گشتہ کام جانم
بہ باید شد سوے ہندوستانم

شکیبی اصفہانی کہتا ہے:

بیا ساقیا آب حیواں بدہ
زسرچشمۂ خانِ خاناں بدہ
سکندر طلب کرد لیکن نیافت
کہ در ہند بود او بہ ظلمت شتافت

امیر خسرو کو جن کا زمانہ ان شاعروں سے تین سو برس پہلے کا ہے ہندوستان کی مٹی سے ایسا انس ہوگیا تھا کہ جگہ جگہ اپنے ہندستانی ہونے پر فخر و ناز کرتے ہیں۔ مثنوی نہ سپہر اور قران السعدین میں انھوں نے متعدد اشعار میں ہندوستان کی خوبیاں بیان کی ہیں اور اسے اپنے آبا و اجداد کے وطن بلخ و بخارا اور ماوراء النہر پر ترجیح دی ہے۔ نہ سپہر میں ایک مکمل باب ہندوستان سے متعلق ہے جس میں انھوں نے ہندوستان کے پھلوں اور پھولوں کی خوبی، یہاں کے باشندوں کے حسن و جمال، آب و ہوا کی لطافت اور معاشرتی زندگی کو طرح طرح سے سراہا ہے۔

عہد عادل شاہ کے مشہور ایرانی شاعر ظہوری کا شعر ہے:

گرچہ خوبانِ خراساں بہ نمک مشہور اند
رفتہ بیروں ز سرم شورِ وطن خوش دکنے است

اورنگ زیب کے زمانے میں فارسی کے باکمال شاعر عبدالقادر بیدل نے ہندوؤں کے اوتار رام چندر جی کے حالات اپنی نظم ''نرگستان'' میں نظم کیے ہیں۔ ان کے دو شعر ہیں:

بہ عشق رام چوں بلبل سرایم
سرائے غنچۂ دلہا کشایم
نہ دارم آرزوے غیر در سر
فگندہ بارہا از سر سراسر

بنارس سے متعلق شیخ علی حزیں کے اس شعر سے ارباب علم خوب واقف ہیں:

از بنارس نہ روم معبد عام است ایں جا
ہر برہمن پسر لچھمن و رام است ایں جا(۱)

جب فارسی کا جو ایک غیر ملکی زبان تھی یہ عالم ہے تو اس بات کا اندازہ آسانی سے لگایا جاسکتا ہے کہ اردو جو مشترک ہندستانی تہذیب کے تاریخی تقاضوں سے وجود میں آئی اور جس کا ڈھانچا شمالی ہندوستان ہی کی دیسی بولی پر رکھا گیا تھا کس حد تک ہندستانی ذہن کی آئینہ دار ہوگی۔

ہندوؤں اور مسلمانوں کی یہ مشترکہ زبان سترہویں صدی تک دکن میں خاصی ترقی یافتہ ادبی زبان بن چکی تھی۔ اردو کا نام اسے شاہجہاں کے عہد میں ملا جب دہلی پایۂ تخت بنا اور اس کے بعد سے یہ بول چال کی زبان سے ترقی کرتے ہوئے شمال میں بھی علمی اور ادبی زبان کا درجہ اختیار کرنے لگی، حتیٰ کہ عالمگیر کے جانشینوں یعنی متاخرین مغلوں کے عہد میں اس نے شعر و ادب کے میدان سے فارسی کو نہایت تیزی سے پیچھے ہٹانا شروع کیا اور تھوڑی ہی مدت میں مشترک تہذیب کی مرکزی زبان کی حیثیت سے اپنا اصلی منصب سنبھال لیا۔

تہذیبی نقطۂ نظر سے قدیم اردو شاعری کے تین دور قائم کیے جاسکتے ہیں۔ دکنی، دہلوی اور لکھنوی۔ لیکن ان تینوں کی حد فاصل کا تعین کسی خاص سال سے نہیں کیا جاسکتا کیونکہ دکن میں شاعری دہلی میں اردو کا چرچا شروع ہونے کے بعد بھی جاری رہی۔ اسی طرح لکھنؤ کا دبستانِ شاعری جو دہلی کے بعد وجود میں آیا، دہلوی شاعری کے ارتقا کے پہلو بہ پہلو ترقی کرتا رہا اور انیسویں صدی کے آخر میں دونوں نے تقریباً ساتھ ساتھ جدید شاعری کے لیے جگہ خالی کردی۔

دکن میں تہذیبی نقطۂ نظر سے اردو شاعری کا اہم ترین زمانہ محمد قلی سے ولی تک کا ہے۔ دکن کی معاشرت میں دہلی کی بہ نسبت ہندی رنگ زیادہ گہرا تھا۔

---

۱ بعد میں جب غالب نے کلکتہ جاتے ہوئے بنارس کے حسن و خوبی کو شاعرانہ خراج پیش کرتے ہوئے اپنی بے مثل مثنوی "چراغ دیر" لکھی اور بنارس کو "عبادت خانہ ناقوسیاں" اور "کعبۂ ہندوستاں" کہا تو کچھ نہ کچھ رشتہ اس روایت سے ضرور رہا ہوگا:

تمر گوئی بنارس شاہدے ہست
ز گنگش صبح و شام آئنہ در دست

فارسی کا رواج یہاں بھی تھا۔ لیکن اکثر سلاطین نے اپنی رعایا سے ربط و اتحاد قائم رکھنے کے لیے دکنی اردو ہی کی سرپرستی کی۔ دکن میں بہمنی، عادل شاہی اور قطب شاہی تاجداروں کی روادارانہ پالیسی سے اخوت اور یگانگت کی جو فضا تیار ہوئی تھی، اس میں ہندوستان کی ملکی قدروں اور مقامی روایتوں کا احترام قدم قدم پر ملحوظ رکھا گیا تھا۔ چنانچہ اس زمانے کی اردو شاعری میں بھی ہندی رنگ گہرا ہے۔

ولی سے اردو شاعری ایک واضح موڑ مڑنے لگتی ہے۔

ولی کے زمانے میں مغلیہ فتوحات کی وجہ سے دکن کی معاشرت پر شمالی ہند کے تہذیبی اثرات کی چھاپ لگنے لگی تھی۔ ولی نے نہ صرف دکن میں بیٹھے ہوئے اس کا اثر قبول کیا بلکہ شمالی ہندوستان کے سفر کے دوران بھی اس سے بلاواسطہ اثر لیا اور ہندی تصورات کے ساتھ ساتھ فارسی مضامین بھی غزل میں بجنسہٖ باندھنے شروع کردیے۔ غرض اس طرح ولی کی غزل نے پہلی بار اردو کی صلاحیتوں اور اس کے امکانات کو آشکارا کیا۔

چنانچہ جب ولی کا دیوان دہلی پہنچا تو اس کے اثر سے دہلی کے شعرا فارسی چھوڑ کر اردو کو اپنانے لگے۔ لیکن فارسی کے مقابلے میں اردو میں اپنی برتری اور افضلیت جتانے کا صرف یہی راستہ تھا کہ فارسی کے موضوعات اور مضامین ویسی ہی نزاکتوں اور لطافتوں سے باندھ کر اردو میں پیش کیے جائیں اور اساتذہ کی خیال بندیوں میں نئے نئے نکتے پیدا کیے جائیں۔ فارسی کی تقلید کے یہ رجحانات متقدمین کے پہلے دور میں نہایت شدت سے کارفرما رہے۔ چنانچہ اس زمانے میں فارسی مضامین اور خیالی پیکروں کا ایسا سیلاب آیا کہ دکنی شاعری کی ہندی روشیں بڑی حد تک منسوخ ہوگئیں اور مقامی ظواہر کی باقی ماندہ جھلک کم سے کم تر ہوگئی۔

لیکن ذہنی ردِعمل کی یہ کیفیت عارضی ثابت ہوئی اور میر و سودا کے عہد میں جب اردو شاعری اپنی فنی بالیدگی اور معیار رسیدگی کو پہنچی تو مشترک تہذیب کی ترجمان کی حیثیت سے اپنا اصلی رنگ روپ حاصل کرنے لگی۔ لب و لہجہ اور اسلوب بیان میں توازن آگیا اور مضامین میں ہندی اور ایرانی عناصر کی ہم

آہنگی نئی جمالیاتی بہار دکھانے لگی۔ یہ چونکہ اردو شاعری کا اصلی انداز تھا جسے میرزا رفیع سودا اور خدائے سخن میر نے درجۂ کمال کو پہنچایا تھا، بعد میں بھی ہر دور میں کم و بیش موجود رہا۔

اٹھارہویں صدی کے آخر میں اردو کے اکثر شاعر دہلی کے سیاسی زوال اور انتشار کے ہاتھوں مجبور ہو کر لکھنؤ چلے گئے جہاں خوشحالی اور فراغت کی وجہ سے قدردانی کے امکانات زیادہ تھے۔ لیکن دولت کے حصول اور عیش و آسائش کی فراوانی سے یہاں کی معاشرت میں کچھ تصنع اور کچھ لذت اندوزی کا رنگ آگیا تھا اور اس کا اثر اس دور کی اردو شاعری پر بھی ہوا۔ چنانچہ انشا، جرأت، امانت، رنگین وغیرہ نے قدما کی نسبتاً ثقہ اور متین روشوں کو چھوڑ دیا اور غزل کو نسبتاً ہلکے پھلکے، سطحی اور فرومایہ مضامین سے روشناس کرایا۔ اس دور کے شاعروں میں مجموعی طور پر چونکہ داخلی سوز کا فقدان ہے اس لیے ان کے ہاں ہندو دیومالا اور ہندو مضامین جنھیں وہ مشاقی کے اظہار کے لیے اکثر باندھتے ہیں، نہایت اکہرے طور پر پیش ہوئے ہیں۔ کہنے کو ناسخ کے ہاں میر کی بہ نسبت ہندی عناصر کہیں زیادہ ہیں لیکن ناسخ کے ہاں ان کا استعمال استادانہ قافیہ آرائی یا قادرالکلامی جتانے کے لیے ہوا ہے، شاعرانہ احساس اور مزاج سے انھیں بہت کم واسطہ ہے۔ لکھنؤ والے دراصل دہلی والوں کے مقابلے پر ہر شے میں اپنی برتری جتانا چاہتے تھے اور اس جذبے کے تحت ناسخ اور ان کے شاگردوں نے اردو کے بہت سے سبک ہندی لفظوں اور محاوروں کو متروک قرار دیا۔ محمد حسین آزاد نے 'ہندی کی چندی' کا محاورہ بلاوجہ استعمال نہیں کیا۔ اس سے اردو کی اردوئیت کو نقصان پہنچا اور غزل میں تصنع اور تکلف بڑھ گیا، ہر چند کہ اودھی کے لوچ اور گھلاوٹ کو اس دور کی اردو نے غیر شعوری طور پر جذب بھی کیا جیسا کہ مثنوی اور مرثیے کے بعض شاہکار نمونوں سے اور داستانوں کے دفاتر سے ظاہر ہے۔

اس دوران دہلی میں ذوق، ظفر، غالب، مومن، شیفتہ وغیرہ قدما کی شائستہ اور متین روایت کو آگے بڑھاتے رہے۔ ظفر کی شاعری قلعۂ معلّٰی کی

مشترک گنگا جمنی معاشرت کے آخری شفق زار اور مغل خاندان کے سیاسی زوال کی سچی جھلک پیش کرتی ہے۔ ذوق اردو کے ٹھیٹھ ٹھاٹھ، سماجی محاوروں اور سماجی کہاوتوں کے بے مثل بادشاہ تھے۔ ان کی غزل ہماری ملی جلی تہذیب کے اخلاقی احساس کی ترجمان ہے۔

اس زمانے میں گو ادبی حیثیت سے فارسی کی جگہ اردو نے لے لی تھی لیکن سرکاری دفتری کاروبار اور عملی خط و کتابت ابھی فارسی ہی میں ہوتی تھی اور اس کا اثر ہماری معاشرت پر گہرا تھا۔ فارسی میں شاعری کا پہلا سا چرچا نہیں تھا لیکن اب بھی اس میں اچھے اچھے ہندی نژاد اور ایرانی النسل شاعر موجود تھے۔ ہندی نژاد فارسی داں چونکہ فارسی کے اہل زبان نہیں تھے اس لیے ایرانی نوواردوں کے مقابلے میں احساس کمتری کے تحت اکثر اپنی زبان دانی کا دعویٰ کیا کرتے تھے۔ قدرتی طور پر یہ بات ایرانی نژاد فارسی شعرا کو ناگوار گزرتی تھی۔ چنانچہ وہ ردعمل کے طور پر ہندی شاعروں کو خاطر میں نہیں لاتے تھے اور اپنی ایرانیت جتاکر ہندی شاعروں پر اپنی برتری ثابت کرتے تھے۔ اس نزاع کا آغاز شیخ علی حزیں اور خان آرزو سے ہوا تھا اور غالب کے وقت تک اس کا اثر باقی تھا۔ چنانچہ غالب کا بھی اپنے تورانی النسل ہونے پر فخر و ناز کرنا اور فارسی شاعری کے مقابلے میں اپنی اردو شاعری کو مجموعہ بے رنگ قرار دینا دراصل ان ادبی ضرورتوں اور ذوق جیسے مقبول عام شعرا پر اپنی فوقیت جتانے کے لیے تھا۔ غالب دل و دماغ کی بہترین صلاحیتوں سے مالامال اور ہر قسم کی روشِ تقلید سے یکسر آزاد تھے۔ ان کی معنی آفرینی، بلند خیالی، ژرف بینی، نکتہ سنجی، فہم و دانش، شوخیِ خیال اور درد و غم کی تاب لانے کی صلاحیت ایرانی شاعری کی دین نہیں بلکہ خاص ان کی اپنی ہے۔ مزید یہ کہ ان کے رکھ رکھاؤ، شائستہ مزاجی، شوخی، ضبط و توازن اور وضع داری کا تعلق گنگا جمنی معاشرت اور ہندوستان کی فضا سے بہت گہرا ہے۔ ان کی طبیعت میں انفرادیت کا جوہر خداداد تھا۔ چنانچہ روایت کی پاسداری کرتے ہوئے بھی انھوں نے اظہاری اور معنوی سانچوں میں انقلاب برپا کردیا اور اپنی ڈگر الگ قائم کی۔

غالب اور شیفتہ ہماری کلاسیکی شاعری کے آخری چراغ تھے۔ جو دارو گیر سنہ ستاون کے کچھ ہی مدت بعد بجھ گئے۔ ذہنی طور پر غالب ہمارے آخری کلاسیکی اور پہلے ماڈرن شاعر ہیں۔ ان کے بعد حالی اور آزاد نے اعتدال، 'اصلیت' اور 'سادگی' کے تریاق سے اردو شاعری سے اس زوال کا اثر دور کرنے کی کوشش کی جو لکھنؤ، رام پور اور شعرائے متاخرین کی میکانکی یکسانیت اور تکرار سے اس کے رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا۔ حالی اور آزاد نے اردو شاعری کو ہندستانی زندگی کے نئے تقاضوں سے روشناس کرایا اور اردو لب و لہجہ کی ہندئیت پر زور بھی دیا۔ لگ بھگ اسی زمانے میں لکھنوی اور دہلوی شاعری کے حصار جو یوں بھی اصلی کم اور روایتی زیادہ تھے، شکست ہوئے اور اردو شاعری نظم کا دامن پکڑ کر عہد جدید میں داخل ہو گئی۔

آگے چل کر ہم کلاسیکی اردو غزل پر نگاہ ڈالیں گے اور دیکھیں گے کہ اس نے ہماری مشترک گنگا جمنی تہذیب اور تمدن سے کیا اثر لیا ہے اور ہندستانی مزاج اور جذبہ و احساس کے تقاضوں کا ساتھ دینے کا اس میں کتنا حوصلہ ہے۔ اس بحث کو ہم نے چار شقوں میں تقسیم کیا ہے: اولاً جمالیاتی پہلو، جس کے تحت باب دوم میں غزل کی عاشقانہ فضا یعنی تصور عشق اور باب سوم میں تصور حسن و جمال سے بحث کی جائے گی۔ باب چہارم میں نظریاتی پہلو یا مابعد الطبیعیاتی پہلو یعنی غزل کے تصور ذات و کائنات سے بحث کی جائے گی (ہر چند کہ یہ مضامین و موضوعات سابقہ زمرے میں بھی جاری و ساری ہیں اور اسی کی توسیع ہیں) اور باب پنجم میں غزل کے فنی پہلو کے تحت تلمیحات، کہاوتوں، مثلوں، استعاروں اور تشبیہوں وغیرہ پر نظر ڈالی جائے گی۔ خاطر نشاں رہے کہ ان میں سے ہر پہلو ہماری نظر میں اتنا ہی اہم اور وقیع ہے، نیز یہ موضوعات اور مباحث اتنے وسیع اور بسیط ہیں کہ ہر شق پر مستقل کتابیں اور دفتر کے دفتر لکھے جا سکتے ہیں، تاہم یہاں تنگی داماں کے پیش نظر جو کچھ عرض کیا جائے گا اس کی حیثیت فقط نشان نما کی ہو گی۔

باب دوم

اردو غزل کا جمالیاتی پہلو (۱)

تصور عشق

تصور عشق

عشق زندگی کا مرکز و محور ہے۔ عالم رنگ و بو میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ مختلف عناصر کے باہمی ربط و کشش سے بنتا اور قائم رہتا ہے۔ لیکن مختلف اشیا میں اس ربط و کشش کے مختلف مدارج ہیں۔ عشق کی یہ کشش کہیں شعوری ہے کہیں نیم شعوری اور کہیں غیر شعوری۔ انسان چونکہ ذی شعور مخلوق ہے اس میں عشق کی کشش کا وجدان کسی حد تک شعوری بھی ہے جس کا اثر جذبہ و احساس کی شکل میں ہوتا ہے۔

جذبہ دراصل جبلت کا نفسیاتی پہلو ہے جس سے ہمارے طبعی میلان وجود میں آتے ہیں۔ چنانچہ عشق کا جذبہ اپنی غذا جنسی خواہش کی اہم جبلت سے حاصل کرتا ہے۔ جبلتیں چونکہ فکر و شعور سے آزاد ہوتی ہیں، ان کو حد اعتدال میں رکھنے کے لیے سماج ان پر طرح طرح کی اخلاقی پابندیاں عائد کرتا رہتا ہے۔ یہ اخلاقی پابندیاں اپنی اپنی جگہ پر قوموں کے ذہن و مزاج اور ان کی تہذیب و معاشرت کی اس سطح سے متاثر ہوتی ہیں جس پر کوئی جماعت پہنچ جاتی ہے۔ چونکہ مختلف جماعتیں مختلف اخلاقی معیار رکھتی ہیں، اس لیے ان کے تصورات عشق میں بھی اسی اعتبار سے فرق پایا جاتا ہے۔

چنانچہ اردو غزل کے تصور عشق سے بحث کرتے ہوئے اس کے تہذیبی اور سماجی تناظر پر نظر رکھنا نہایت ضروری ہے۔ اس سلسلے میں ہمارے اکثر نقاد چونکہ لفظوں کے طلسم میں کھو جاتے ہیں اور تاریخی اور تہذیبی بصیرت سے کام لیتے ہوئے عشق کے تہذیبی اور معاشرتی روابط کا پتا چلانے کی کوشش نہیں کرتے، اس لیے اردو کی عشقیہ شاعری کا مزاج سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔

ایسے لوگوں کے ذہن چونکہ پہلے سے مخصوص تصورات کا شکار ہوتے ہیں، وہ غزل کو پاک عشق اور ناپاک عشق کی فرسودہ اور بے معنی بحث میں الجھا کر اپنی تنقید سے خود لطف اندوز ہوتے ہیں۔

غزل سے متعلق کسی قسم کی گفتگو کرنے سے پہلے یہ بات اچھی طرح ذہن نشیں کر لینی چاہیے کہ غزل کے شرارۂ معنوی کا تعلق اس ذہنی شعلے سے ہے جو اسلامی اور ہندستانی تہذیبوں کے اختلاط سے پیدا ہوا۔ اس شرارہ کی تب و تاب قائم رکھنے میں سب سے زیادہ مدد اسلامی تصوف سے ملی۔ اردو غزل نے تصوف کی گود میں آنکھ کھولی اور وہ حال و قال کی محفلوں اور صوفیوں اور درویشوں کی صحبتوں میں پروان چڑھی۔ چنانچہ غزل کے تصور عشق کی نوعیت سمجھنے کے لیے سب سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ اسلامی تصوف میں سب سے زیادہ وقعت عشق حقیقی کو حاصل تھی، لیکن اس کے لیے عشق مجازی کی اہمیت پر جو زور دیا جاتا ہے اس کی تہذیبی اور نظریاتی نہج کیا ہے۔

اسلامی تصوف جہاں مذہب کے سکہ بند تصور کے خلاف انقلابی پہلو رکھتا ہے، وہیں اس نے رسمی اخلاقی قدروں سے بھی بغاوت کی ہے۔

اسلام میں گہرے مذہبی احساس کی بنا پر اخلاقی قوانین بھی سخت بنائے گئے اور انسانی جذبات کو قابو میں رکھنے کے لیے ان پر طرح طرح کی پابندیاں عائد کی گئیں۔ جنسی جذبات کی آسودگی کے لیے شادی کا راستہ تھا لیکن اس کا ردو قبول فرد کے ہاتھ میں نہیں بلکہ خاندان کے بڑوں کی مرضی پر منحصر تھا۔ شادی ہر اعتبار سے ایک معاشرتی اور معاشی ادارہ تھی جس میں فرد کے اختیار کی حیثیت تقریباً نہیں کے برابر تھی۔ چنانچہ ان کلچرل حالات میں ناآسودگی کے جذبات کا پیدا ہونا ناگزیر تھا۔ ناآسودگی کی حالت میں طوائفوں اور گھریلو کنیزوں کے ادارے تھے لیکن یہ معاشرے میں عزت و احترام کا وہ درجہ نہیں رکھتے تھے۔ جنسی عشق کے برملا جذبات اسلام کے مذہبی مزاج کے خلاف تھے اور انھیں قابو میں رکھنے کے لیے پردہ کی پابندی تھی۔ شادی کے ادارے سے باہر جنسی جذباتِ عشق اسلامی معاشرے کی سماجی اقدار میں کھلی ڈلی حیثیت نہ رکھتے تھے بلکہ انھیں

شجرِ ممنوعہ قرار دیا گیا۔ شرفا میں اس قسم کا لگاؤ کڑی نگاہوں سے دیکھا جاتا تھا اور اس کی سخت سے سخت مذمت کی جاتی تھی۔ مردوں اور عورتوں کے لیے دہرا معیار ایشیائی ملکوں میں عام رہا ہے۔ خاندانی عزت و وقار کا مسئلہ الگ تھا۔ چنانچہ اس دباؤ کا ذہنی اور جذباتی ردِ عمل عشق و رسوائی اور رندی و سرمستی کے اعلان کی شکل میں ہوا، جس نے رفتہ رفتہ تصوف کے راستے سے روحانیت کے لبادے میں سماجی قبولیت حاصل کرلی اور عشق میں دیوانگی، ذلت و رسوائی باعث افتخار ٹھہری۔ عشق حقیقی کے لیے عشق مجازی اور اس کی مختلف کیفیتوں پر زور دینا معاشرہ کا عام رنگ تھا اور رندی و رسوائی پر فخر کرنا، ذلت نفس نیز مظہر پرستی کو کھلے بندوں اختیار کرنا ایک اعتبار سے سخت گیر اخلاقی ضابطے کے جبر کے خلاف بغاوت تھی جس نے صدیوں تک safety valve کا کام دیا۔

تصوف میں مذہبی فرقہ کی ظاہر پرستی اور جبری اخلاقی شکنجوں کی سخت گیری کے خلاف جو آواز بلند کی گئی آگے چل کر وہ شریعت اور طریقت کی آویزش کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ یہ آویزش مسلمانوں کے ہندوستان آنے کے بعد یہاں کی فضا کے اثر سے اور زیادہ شدید ہوگئی۔

ہندستانی ملکی روح اپنے شدت احساس اور جوش جذبات کی وجہ سے جبری اخلاق کی پابندیوں کو خواہ وہ کیسی ہی سخت کیوں نہ ہوں کبھی خاطر میں نہیں لائی۔ ہندوستان میں اخلاق کا بنیادی ڈھانچہ لوچدار اور نسبتاً اختیاری نوعیت کا ہے۔ چنانچہ ہندستانی مزاج کے اثر سے تصوف میں رسمی اخلاق سے بغاوت کا جذبہ اور زیادہ نمایاں ہوگیا۔ جذب و سرور اور سماع علما کی شدید مخالفت کے باوجود عوام کی سطح پر عبادت کا حصہ بن گئے۔ اکابر دین نے مجازی عشق کے غیر شرعی ہونے پر جتنا زور دیا عوامی سطح پر صوفیوں نے اسے اتنا ہی اپنایا۔ ہندوستان کی خانقاہیں ڈوم، گویوں، کنچنیوں اور گانے بجانے والوں سے اکثر آباد رہتی تھیں۔ قوالی کا رواج نہ عرب میں تھا نہ ایران میں۔ اس کا چلن خاص ہندوستان میں ہوا۔ حال و قال کی محفلوں اور ہندوؤں کے بھجن کیرتن میں جو درپردہ رشتہ ہو سکتا ہے اس کا تصور کرنا ناممکن نہیں۔

اسلامی تصوف میں ہندوستان کی فضا کے اثر سے جو تبدیلیاں آئیں وہ جمالیاتی سطح پر زیادہ بھرپور اور مکمل شکل میں ملتی ہیں۔ ہم پہلے باب میں یہ اشارہ کر چکے ہیں کہ جمالیاتی شعور مذہبی شعور کی بہ نسبت زماں و مکاں کے اثرات جلدی قبول کرتا ہے۔ چنانچہ مجازی عشق کے ذریعے حقیقی عشق کے درجے تک پہنچنے کا تصور تصوف کی مذہبی سطح کی بہ نسبت شعر و ادب کی جمالیاتی سطح پر ہندستانی مزاج سے اتنا گہرا متاثر ہوا کہ بڑی حد تک اس کے بنیادی احساس عشق سے ہم آہنگ ہوگیا۔ ہندستانی کلچر میں معرفت حق کے لیے خودی کو غیر خود میں جذب کردینے کے تصورات پہلے سے موجود تھے۔ ہندستانی فنون لطیفہ سے تصدیق ہوتی ہے کہ ہندستانی ذہن نے جنسی محرکات کو اعتدال پر رکھنے کے لیے جنسی جذبے کی طرح طرح سے تقدیس کردی تھی۔ ہندوستان میں یہ بات شروع ہی سے محسوس کرلی گئی تھی کہ شدید جنسی جبلت کسی قسم کے جبری اخلاق کی گرفت میں نہیں لائی جاسکتی۔ چنانچہ اس کے جذباتی پہلو میں روحانیت کی آمیزش کرکے اسے اعلیٰ اور ارفع بنا دیا گیا۔ مادیت اور روحانیت کا یہ امتزاج ہندو مذہب اور ہندستانی فنون لطیفہ کا بنیادی رمز ہے۔ یہاں عشق مجازی کا تصور کسی بھی زمانے میں مذموم یا قابل اعتراض نہیں سمجھا گیا بلکہ اس کی سماجی حیثیت کے ساتھ ساتھ اس کی اُس روحانی معنویت کا راستہ ہمیشہ کھلا رکھا گیا جو خودی کو غیر خود میں جذب کرنے کے ماورائی (transcendental) امکانات پیدا کرتی ہے۔ شوشکتی پوجا، رادھا اور کرشن کی تمثیل اور بودھوں کے سہاجا فرقے میں صنف نازک کی پرستش، عشق کے اس رمزیہ کردار کی حامل ہے۔ ہندستانی مصوری اور سنگ تراشی کا بنیادی محرک بھی عشق کا یہی تصور ہے۔ مندروں کے مجسمے ہوں، وہاروں کے بت ہوں یا اجنتا، ایلورا، باگھ، کھجوراہو اور ایراوتی کی مصوری اور سنگ تراشی کے شاہکار ہوں، جنس لطیف کا تصور کہیں بھی عریانی یا فحاشی کا نہیں بلکہ ہر جگہ اس کی حیثیت فطرت کے اس مقدس مظہر کی ہے جس کے حسن و جمال کی کشش خود کو غیر خود میں ضم کرنے کے لیے ایک معمل کا کام دیتی ہے۔ اسلامی تصوف میں بھی عشق مجازی کا تصور اس حیثیت سے رفتہ

رفتہ راسخ ہو گیا کہ کافی بالذات خودی کو غیر خود کی طرف مائل کر کے جذب کی کیفیت پیدا کی جائے۔ اسلام میں چونکہ پردے کی سخت پابندی تھی اور عورتوں کا برملا ذکر مذموم سمجھا جاتا تھا اس لیے تصوف میں امرد ہی کو مثالی مظہر قرار دیا گیا۔ چنانچہ فارسی غزل کا جمالیاتی احساس بڑی حد تک مظہر پرستی کی دین ہے۔

ہندوستان آنے کے بعد تصوف میں مظہر پرستی کی روش تو کچھ کچھ باقی رہی لیکن جمالیاتی شعور سے امرد پرستی بڑی حد تک خارج ہو گئی کیونکہ ہندستانی ذہن جنس کے تصور کو مذموم یا ممنوع قرار نہیں دیتا۔ چنانچہ اردو غزل میں عشق کے جو تصورات کارفرما رہے ہیں ان کے بارے میں بنیادی بات یہ ہے کہ وہ تصورات خواہ عشق حقیقی کے ہوں خواہ عشق مجازی کے ان کا تعلق امرد پرستی سے بہت کم اور مجازی عشق کی فطری انسانی روش سے زیادہ ہے۔ آگے چل کر جب ہم اردو غزل کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے تصور عشق کی مختلف سطحوں سے بحث کریں گے تو یہ بات بھی پوری طرح واضح ہو جائے گی کہ فارسی شاعری کے برعکس اردو غزل کا تصور عشق اس حد تک ہندستانی ہے کہ اردو کی اعلیٰ سے اعلیٰ صوفیانہ شاعری بھی اپنا آب و رنگ جنس لطیف کے حسن و جمال سے حاصل کرتی ہے۔

اردو کی عشقیہ شاعری کا تہذیبی تجزیہ کرنے کے لیے غزل کے اس حصے کو الگ کر دیجیے جو محض برائے بیت کہا گیا ہے۔ شاعر کا کہا ہوا ہر شعر اس کے طبعی رجحان کا نمائندہ نہیں ہوتا۔ فنی مہارت جتانے یا داد ہنر حاصل کرنے کے لیے جو شعر کہے جاتے ہیں وہ اکثر بناوٹ اور تصنع کا شکار ہوتے ہیں۔ چنانچہ عشقیہ شاعری کے سماجی تہذیبی رشتوں کو سمجھنے کے لیے غزل کے فقط اس حصے کو سامنے رکھیے جس میں شاعر کی اپنی آواز اور اس کا مخصوص لب و لہجہ نمایاں ہے۔ پھر ان رنگارنگ آوازوں کی گہرائی میں ڈوب کر غور سے سنیے کہ مختلف شاعروں کی عشقیہ لے میں تصوف اور اس کے ہندستانی اثرات کی گھلی ملی گونج کہاں گہری ہے کہاں ہلکی اور کہاں مدھم۔ قدیم اردو شاعری کا اس طرح بغور تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس میں تصور عشق کی چار مختلف کیفیتیں کارفرما

رہی ہیں۔ پہلی صورت وہ ہے جہاں شاعر کی شخصیت اور اس کا کلام تصوف کے اصلی اور حقیقی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ شاعر نہ صرف صوفیانہ اصول و عقائد پر پورا پورا ایمان رکھتا ہے بلکہ اپنے ضبط نفس اور تہذیب باطن کی بدولت ان روحانی مدارج سے گزر چکا ہے جن کے بعد دنیا اور اس کے علائق پر ایک ہمہ گیر بصیرت حاصل ہو جاتی ہے اور عشق کا دائرہ ایسا وسیع ہو جاتا ہے کہ نہ عاشق کی قید رہتی ہے نہ معشوق کی۔ موجودات کی ہر شے عشق کے ایک ہمہ گیر سلسلے میں منسلک نظر آتی ہے۔ اس قسم کی شاعری میں نظر چونکہ عالم امکان سے عالم باطن کی طرف راجع رہتی ہے، معشوق کہیں کہیں ذہنی تجرید یا خیالی پیکر بن کر سامنے آتا ہے۔ اس کے باوجود یہ تصور عشق اپنے اندر بڑی وسعت اور گہرائی رکھتا ہے کیونکہ اس میں شاعر کے باطنی تجربے سے اس کی شاعری کا رشتہ کہیں الگ نہیں ہونے پاتا۔ جمالیاتی اعتبار سے بھی اس کے بعض حصے اپنے بھرپور شاعرانہ احساس کی بدولت اعلیٰ شاعری کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ کیونکہ گہرے عشق کے مشاہدات اور مکاشفات کو رمز و ایما کی زبان میں ادا کیا جاتا ہے جن سے شعر کی جمالیاتی اثر آفرینی بڑھ جاتی ہے۔ اردو میں اس قسم کے شاعر بہت کم ہیں۔

اردو غزل میں زیادہ تعداد ان شاعروں کی ہے جو تصوف کے اصلی حقیقی پہلو سے نہیں بلکہ اس کے روایتی مجازی پہلو سے متاثر ہوئے۔ یہ دوسری طرح کے شعرا جو تصوف کے روایتی پہلو سے متاثر ہوئے وہ بظاہر تصوف کا دم بھرتے ہیں لیکن دراصل تعینات کی حد یعنی اپنے معشوق کے ارضی وجود سے آگے نہیں بڑھ سکتے اور اس کی الفت اور درد و سوز کو سرمایۂ حیات سمجھ کر اپنے سینے سے لگائے رہتے ہیں۔ ان شاعروں کے ہاں تصوف کے مضامین تو بندھے ملیں گے لیکن ان کی زندگی سے ان متصوفانہ مضامین کا تعلق برائے نام ہے۔ وہ دوسروں کی دیکھا دیکھی رواجاً عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دیتے تو ہیں، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا تصور عشق نرا مجازی اور زمینی ہے۔ میر اور سودا کے ہم عصر شعرائے دہلی کے زمانے میں عشق کا یہ تصور خاص طور پر نمایاں ہے۔ تصوف کا اتنا اثر ان شاعروں پر ضرور ہوا کہ مجاز کے جلووں اور گھاتوں کا ذکر

کرتے ہوئے یہ شائستگی اور متانت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ان کی اہم خصوصیات ان کا گہرا خلوص، چوٹ کھائے ہوئے دل کا انداز اور درد و سوز میں ڈوبی ہوئی دھیمی آواز ہے۔ ان کے عشق میں جنس کی خوبو ہے۔ ان کا تصور عشق انسان کے فطری تقاضوں کا احترام کرتا ہے لیکن پر آشوب سیاسی اور معاشی ماحول کے اثر سے اس کی فضا خاصی محدود ہو کر رہ گئی ہے اور وہ محبوب کے فوری جسمانی تصور سے ترفع پاکر حیات و کائنات کا احاطہ نہیں کرسکتا بلکہ زندگی کے ہر غم کو ذاتی غم عشق میں تحلیل کرلیتا ہے۔ چنانچہ عشق کا یہ تصور وسیع تر عشق کے تمام پہلوؤں کو حاوی نہیں بلکہ اس کے صرف ایک پہلو یعنی ہجر نصیبی اور جگر برشتگی کو اجاگر کرتا ہے۔ مگر یہ اظہار بھی اس خوبی اور خوش اسلوبی سے ہوا ہے کہ یہ شاعری اعلیٰ ترین عشقیہ شاعری کے قریب قریب پہنچ گئی ہے۔

اردو کی اعلیٰ ترین عشقیہ شاعری تصوف سے اثر تو لیتی ہے لیکن اس کو مجاز و حقیقت کی روایتی اصطلاحوں میں اسیر نہیں کیا جاسکتا۔ اس میں عشق کی تمام تر شانیں ملتی ہیں اور تصوف کے اثرات کی نوعیت رسمی اور روایتی نہیں بلکہ کفر و ایماں کی قیود و رسوم سے بلند تر یہ عشقیہ شاعری خالصتاً تہذیبی اور تخلیقی نوعیت کی ہے۔ ہر چند کہ عشق کا جذبہ یہاں بنیادی طور پر مجازی اور انسانی ہے، اس میں جنس کی مہک بھی ہے اور خالص عشق و محبت کی آرزوئیں اور تمنائیں بھی۔ لیکن یہاں تصوف کا اثر رسمی یا محدود نوعیت کا نہیں۔ بلکہ شاعر کی شخصیت اپنی انفرادیت کے زور سے تصوف کے مروجہ اصولوں میں ردو بدل کر کے انھیں اپنے تخلیقی مزاج سے ہم آہنگ کرلیتی ہے اور عشق کے اس وجدان کا شعور حاصل کرلیتی ہے جو فقط ذات تک محدود نہیں۔ یہاں عشق کا تصور اپنے ارضی پہلو کے ساتھ ساتھ ایک لامحدود اور بے نام روحانی ماہیت بھی رکھتا ہے اور زندگی کے مادی اور غیر مادی یعنی مابعد الطبیعیاتی تمام پہلوؤں کو محیط ہے۔ عشق کا یہ تصور نہ صرف ہمہ گیر ہے بلکہ حیات و کائنات پر بصیرت کی نظر بھی ڈالتا ہے اور شکست و یاس کا جذبہ پیدا نہیں ہونے دیتا۔ غم کا عنصر یہاں بھی ہے لیکن یہ محدود قسم کا ذاتی غم نہیں بلکہ اس میں غم جاناں اور غم دوراں کی تفریق

مٹ جاتی ہے۔ ہمارے شاعروں میں اس قسم کا ہمہ گیر اور آفاقی عشق میر اور غالب کے یہاں ملتا ہے۔ میر کا سرچشمۂ فیضان علی الاعلان متصوفانہ ہے۔ غالب ہرچند کہ اس سے گریز کرتے ہیں، لیکن گہری مفکرانہ بصیرت اور بے مثل ذہانت و آگہی کی بدولت اکثر و بیشتر ایک انوکھی مابعدالطبعیاتی سطح پر ملتے ہیں۔

چوتھی قسم ایسی عشقیہ شاعری کی ہے جو تصوف کے اثرات سے یکسر بے نیاز اور آزاد ہے۔ اس میں عشق کا جذبہ عاشقانہ کم اور بوالہوسانہ زیادہ ہے۔ یہ رنگ اکثر ہمارے لکھنوی شعرا کی غزل میں نمایاں ہے۔ یہاں کی پر سکون اور خوشحال زندگی میں عشق کے فطری تصور کے پنپنے کے بڑے امکانات تھے لیکن نسبتاً فراغت اور عیش و عشرت کی فراوانی نے طبیعتوں کو ضبط و اعتدال کی روش سے ہٹا دیا اور ہوس کی رنگ رلیوں کا نقشہ عام ہو گیا۔ ہوس کی رنگ رلیاں بھی اگر سلیقے سے بیان کی جاتیں تو لطف و اثر سے خالی نہیں ہوتیں مگر تمدن کے تصنع اور معاشرے کے اتھلے پن اور میکانکی صناعی کے شوق نے اس رندانہ تصور عشق کو ایسا بے وقعت کیا کہ وہ لفظی عشوہ گری کا شکار ہو کر نہ صرف بے اثر اور بے روح بلکہ بڑی حد تک بھونڈا ہو گیا۔ اس کے برعکس اس زمانے میں دہلی کے بعض شاعر مثلاً مومن اور شیفتہ فطری عشق کے بیان میں ضبط و توازن کو بڑی خوبی سے نبھاتے رہے۔

ضروری نہیں کہ ہم تصور عشق کی ان مختلف شکلوں کا ذکر اسی ترتیب سے کریں۔ کوشش کی جائے گی کہ اردو شاعری کے تاریخی ارتقا اور اس کے سماجی محرکات پر نظر رکھتے ہوئے مختلف شاعروں کی آوازوں میں معنوی ربط تلاش کیا جائے اور بتایا جائے کہ تصور عشق کے یہ مختلف دھارے اردو شاعری میں کہاں سے کہاں تک کیسے اور کس سطح پر بہتے رہے ہیں۔ یہ بھی نظر میں رہے کہ شعر و ادب میں رجحانات و میلانات اتنے الگ الگ نہیں ہوتے جتنے نظر آتے ہیں، ان میں گہرا تخلیقی تعامل ہوتا ہے کہیں یہ ربط و ارتباط کے رشتے میں ہوتے ہیں کہیں انحراف و اجتہاد کے رشتے میں۔ شاعری کے تخلیقی بہاؤ کے اجزا کو الگ کر کے دیکھنا دکھانا تنقید و تجزیہ کے عمل کی ضرورت ہے۔

ا

اردو شاعری کی ابتدا تصوف کے ان رجحانات سے ہوئی تھی جن میں عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دیا جاتا تھا اور جن میں تصوف کا رنگ اپنی اصلیت کے ساتھ نمایاں ہے۔ باطنی قوتوں کی تہذیب سے روحانی مکاشفات کے مدارج طے کرنا اور ایسی بصیرت پیدا کرلینا کہ تمام موجودات، وحدت کے ایک رشتے میں پروئے ہوئے نظر آئیں اور زندگی باہمہ اور بے ہمہ کا مصداق ہوجائے ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ اردو شاعری میں ایسی برگزیدہ ہستیاں گنی چنی ہیں۔ ہماری نظر میں سراج دکنی، خواجہ میردرد، شاہ نیاز بریلوی اور آسی غازی پوری نمایاں طور پر ایسے شاعر ہیں جن کی شاعری کا اصلی رنگ عشق حقیقی کا ہے۔ ان کے ہاں بھی اپنی اپنی انفرادیت کی بنا پر حقیقی عشق کی روحانی کیف و سرمستی اور رموز و نکات کے بیان کرنے کے اسالیب باہم مختلف ہیں۔ خواجہ میر درد اس رنگ کے امام ہیں۔ ان کے کلام میں انوار و اقدار اور عشق حقیقی کی سچی زمزمہ سنجیاں ملتی ہیں۔ لفظوں کے نرم اور ملائم سُر باطنی تجربے کی گہرائی اور روحانی و تخلیقی کیف و سرور کے آئینہ دار ہیں۔ مثالیں :

درد

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا　　تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
جان سے ہو گئے بدن خالی　　جس طرف تو نے آنکھ بھر دیکھا
نالہ فریاد آہ اور زاری　　آپ سے ہو سکا سو کر دیکھا
ان لبوں نے نہ کی مسیحائی　　ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا
زور عاشق مزاج ہے کوئی
درد کو قصہ مختصر دیکھا

جان پہ کھیلا ہوں میں میرا جگر دیکھنا　　جی نہ رہے یا رہے مجھ کو ادھر دیکھنا
گرچہ وہ خورشید رو نت ہے مرے سامنے　　تو بھی میسر نہیں بھر کے نظر دیکھنا

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک　　اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

بات جب آندان پڑتی ہے　　تب کہیں تیرے کان پڑتی ہے
آتش عشق قہر آفت ہے　　ایک بجلی سی آن پڑتی ہے
آخرالامر آہ کیا ہوگا　　کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے
بات چڑھتی ہے دل پہ جو آخر　　خلق کی پھر زبان پڑتی ہے
میرے احوال پر نہ ہنس اتنا　　یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے

غافل تو کدھر بہکے ہے ٹک دل کی خبر لے　　شیشہ جو بغل میں ہے اسی میں تو پری ہے

تجھ کو نہیں ہے دیدۂ بینا وگرنہ یاں　　یوسف چھپا ہے آن کے ہر پیرہن کے بیچ

حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم　　کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا

نہ پوچھو کچھ ہمارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ڈھونڈھنے جس کو سو وہ ہے آپ کھو بیٹھے

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پاسکے　　میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
غافل خدا کی یاد پہ مت بھول زینہار　　اپنے تئیں بھلا دے اگر تو بھلا سکے
قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے　　اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

سراج اورنگ آبادی

نہیں ہے تاب مجھے سامنے ترے جاناں　　کہاں سراج کہاں آفتاب عالم تاب

مدت سے گم ہوا دل بیگانۂ سراج　　شاید کہ جالگا ہے کسی آشنا کے ہاتھ

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
شہ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباس برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی
چلی سمت غیب سیں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہو سو ہری رہی
نظر تغافل یار کا گلہ کس زباں سیں بیاں کروں
کہ شراب صد قدح آرزو خُمِ دل میں تھی سو بھری رہی
وہ عجب گھڑی تھی کہ جس گھڑی لیا درس نسخہ عشق کا
کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیوں ہی دھری رہی
ترے جوش حیرت حسن کا اثر اس قدر سیں یہاں ہوا
کہ نہ آئینے میں رہی جلا نہ پری کوں جلوہ گری رہی
کیا خاک آتشِ عشق نے دل بے نوائے سراج کوں
نہ خطر رہا نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

شاہ نیاز بریلوی

تو نے اپنا جلوہ دکھانے کو جو نقاب منہ سے اٹھا دیا
وہیں محو حیرت بے خودی مجھے آئینہ سا بنا دیا
وہ جو نقش پا کی طرح رہی تھی نمود اپنے وجود کی
سو کشش نے دامن ناز کی اسے بھی زمیں سے مٹا دیا
کیا ہی چین خواب عدم میں تھا نہ تھا زلف یار کا کچھ خیال
سو جگا کے شور ظہور نے مجھے کس بلا میں پھنسا دیا
رگ و پے میں آگ بھڑک اٹھی پھنکے ہے پڑا یہ سبھی بدن
مجھے ساقیا مئے آتشیں کا یہ جام کیسا پلا دیا

جبھی جا کے مکتب عشق میں سبق مقام فنا لیا
جو لکھا پڑھا تھا نیاز نے سو وہ صاف دل سے بھلا دیا

خاک کے پتلے نے دیکھ کیا ہی مچایا ہے شور　　جن و ملک کے اوپر کر رہا ہے اپنا زور
عشق کے میداں میں آ صورت انساں بنا　　عاشق مولا ہوا چاند کا جیسے چکور
سینے میں قلزم کو لے قطرے کا قطرہ رہا　　بل بے سمائی تری او رے سمندر کے چور

عبدالعلیم آسی

اُسی کے جلوے تھے لیکن وصال یار نہ تھا　　میں اس کے واسطے کس وقت بے قرار نہ تھا
خرام جلوہ کے نقش قدم تھے لالہ و گل　　کچھ اور اس کے سوا موسم بہار نہ تھا
وفور بے خودی بزم مے نہ پوچھو رات　　کوئی بجز نگہہ یار ہوشیار نہ تھا

وصل ہے پر دل میں اب تک ذوقِ غم پیچیدہ ہے
بلبلہ ہے عین دریا میں مگر نم دیدہ ہے

پسند آئے تو لے لو دل ہمارا　　مگر پھر دل بھی کس قابل ہمارا
چھری بھی تیز ظالم نے نہ کرلی　　بڑا بے رحم تھا قاتل ہمارا
نہیں ہوتا کہ بڑھ کر ہاتھ رکھ دیں　　تڑپتا دیکھتے ہیں دل ہمارا
نہ آنا ہم تمھارا دیکھ لیں گے　　جو نکلا جذب دل کامل ہمارا
دل گردوں سے لے کرتا دل دوست　　گیا نالہ کئی منزل ہمارا

ملنے کی یہی راہ نہ ملنے کی یہی راہ　　دنیا جسے کہتے ہیں عجب راہ گذر ہے

کس دشت میں عشق نے تھکایا　　ہر ریگ رواں ہے کارواں سوز

تمھیں سچ سچ بتا دو کون تھا شیریں کی صورت میں
کہ مشتِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہ کن کیوں ہو

انھیں کانوں سے اناالحق کے سنے ہیں نعرے
آدمی عشق میں کیا جانیے کیا ہوتا ہے

تصوف میں اس قسم کے عشق حقیقی کا زینہ مجاز قرار دیا جاتا ہے۔ اس مسلک کا نظریاتی پہلو یہ ہے کہ ذات احدیت اسما و صفات سے منزہ اور خلق و مجاز سے ماورا ہے۔ عشق حقیقی کا مقصد اولیٰ اور منتہا ہستی مطلق کی معرفت ہے لیکن یہ خدائے مطلق وجود محض ہے۔ وجود محض سے عشق ممکن ہی نہیں۔ عشق دراصل ایک جذبہ ہے اور جذبہ تجرید نہیں ہو سکتا۔ جس طرح نفرت کسی کی نفرت ہوتی ہے اسی طرح عشق بھی کسی کا عشق ہوتا ہے جس کے لیے کسی نہ کسی قسم کے معروض کی ضرورت ہے تاکہ خودی غیر خود سے وابستہ ہو کر اپنے سے ماورا ہو سکے۔ اگر یہ معروض خیالی پیکر یا ذہنی نقش ہے تو وابستگی کا جذبہ بھی زیادہ دیر قائم نہیں رہے گا۔ چنانچہ تصوف میں عشق مجازی کی اہمیت اس لیے ہے کہ مظہر کی محبت کی نسبت سے وابستگی بھی زیادہ گہری ہوگی اور خودی عارفانہ بصیرت پیدا کرنے کے لیے اپنی تکمیل کی منزلیں جلد سے جلد طے کر سکے گی۔ پھر یہ کہ حسن و جمال کا اصلی سرچشمہ شاہد حقیقی ہے۔ مجازی مظہر تو فریبِ نظر ہے اور اس میں حسن کی جو کیفیت محسوس ہوتی ہے وہ شاہد ازلی کے حسن کا پرتو ہے لیکن اس راہ کی اپنی پیچیدگیاں ہیں۔ اکثر لوگ جو اپنے نفس پر قابو نہیں رکھ سکتے، مظہر پرستی کے بجائے مظہر بازی پر اتر آتے ہیں اور اپنے مقصد سے ہٹ جاتے ہیں۔ اس لیے علمائے دین اور اہل شرع نے اس کی اکثر مخالفت کی ہے۔ تصوف کے ہمیشہ دو پہلو رہے ہیں۔ ایک جو شریعت کو طریقت سے الگ نہیں جانتا اور ہر قسم کے شرعی احکام کی پابندی لازمی سمجھتا تھا اور دوسرا جو طریقت کو ترجیح دیتا تھا۔ اگر شرعی احکام کی مخالفت نہیں تو ان سے کوئی خاص رغبت بھی

نہیں رکھتا تھا۔ ہندوستان میں زیادہ فروغ اس دوسری قسم کے تصوف کو ہوا۔ ہندستانی مزاج چونکہ سخت پابندیوں اور جبری اخلاقی بندشوں کے حق میں نہیں ہے اس لیے اردو شاعری بھی دوسری قسم ہی کے تصوف سے زیادہ متاثر رہی اور اس میں عشق حقیقی کے لیے عشق مجازی پر ہمیشہ زور دیا گیا۔ اردو کے صوفی شاعروں میں سے درد کے ہاں مجاز کا رنگ نسبتاً زیادہ نمایاں ہے اور اسی اعتبار سے ان کی شاعری میں لطف و اثر اور کیف و سرور بھی زیادہ ملے گا۔ شاعر کی دنیا فقط تصورات کی نہیں بلکہ تاثرات کی دنیا ہے۔ فکری تجربہ جتنا زیادہ جذبے میں سمویا جائے گا، اتنا اس کی اثر آفرینی میں اضافہ ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ درد کی شاعری کا بڑا حصہ شاعرانہ احساس کے اعتبار سے اعلیٰ عشقیہ شاعری کے مماثل ہے۔ بعض نقاد ہندستانی طبعی مزاج سے ناواقفیت کی بنا پر درد کی عشقیہ شاعری کو ان کی صوفیانہ شاعری سے الگ تسلیم کرتے ہیں جس سے درد کی شخصیت کا تضاد لازم آتا ہے۔ حالانکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو درد کے اس شاعرانہ احساس سے جو ان کی تمام شاعری میں جاری و ساری ہے اس مفروضے کی تردید ہو جاتی ہے۔ درد کی شخصیت کا رشتہ ان کی شاعری سے کہیں بھی جدا نہیں ہونے پاتا۔ یہ غور طلب ہے کہ ان کی شاعری کا گہرا مجازی رنگ دراصل ان کے عشق حقیقی کا ایک پہلو ہے۔

ہم نے پہلے کہا تھا کہ کثرت میں وحدت اور مجاز میں حقیقت کی جھلک دیکھنا ہندستانی طبیعت کا خاصہ ہے۔ یہاں روحانی لطافتیں مادی کثافتوں ہی سے چھانٹی جاتی ہیں۔ تصوف میں عشق حقیقی و مجازی کا ملا جلا تصور اگر ہندستانی مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوتا تو یہاں اس قدر مقبول ہو کر یہ اردو غزل کا خاص جزو بن ہی نہ سکتا۔ ہندوستان میں مجازی عشق کی روحانی جہت سے کبھی انکار نہیں کیا گیا بلکہ ہمیشہ اس کے تقدس کو بھی سامنے رکھا گیا ہے۔ درد کی صوفیانہ شاعری سے یہ مثالیں دیکھیے اور مجاز کے وسیع امکانات پر نظر رکھیے:

درد

یارو مرا شکوہ ہی بھلا کیجیے اس سے　　مذکور کسی طرح کا جا کیجیے اس سے

سو مرتبہ یوں ٹھہر چکی اب کے نہ ملیے   یوں بھی تو نہیں بنتی ہے کیا کیجیے اس سے
جوں جوں وہ کہے ہے تو یہی آتی ہے جی میں   پھر چھیڑیے اور باتیں سنا کیجیے اس سے
ہم درد میاں کہتے نہ تھے چھوڑ یہ باتیں   پائی نہ سزا اور وفا کیجیے اس سے

آتش عشق جی جلاتی ہے   یہ بلا جان ہی پہ آتی ہے
تو ہے اور سیر باغ ہے ہر وقت   داغ ہیں اور میری چھاتی ہے
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو   آ شتابی کہ رات جاتی ہے
کچھ مناسب نہیں ہے کیا کہیے   جی میں جو کچھ کہ اپنے آتی ہے
ٹک خبر لے کہ ہر گھڑی ہم کو   اب جدائی بہت ستاتی ہے
درد اس کی بھی دید کر لیجے
نوجوانی یہ مفت جاتی ہے

ہر گھڑی ڈھانپنا چھپانا ہے   الغرض نو بنو دکھانا ہے
وصل سے بھی تو سیری ہوتی ہے   کہیں اس بات کا ٹھکانا ہے
دل لگاؤ کہ یا گلے ہی لگو   داؤ ہی لگیے جو لگانا ہے
ترچھی نظروں سے دیکھنا ہر دم   یہ بھی اک بانکپن کا بانا ہے
یہی اپنی بھی گوں کی باتیں ہیں   آہی۔ جانا کدھر کو آنا ہے
واہ ری یہ زبان کی تیزی   ہر طرح کچھ نہ کچھ سنانا ہے
دیکھیو کیجیو نہ بے دردی
درد کو بھی تو منہ دکھانا ہے

دل تجھے کیوں ہے بے کلی ایسی   کون دیکھی ہے اچپلی ایسی
سب برا کہتے ہیں تو کہنے دو   بات لائے ہو تم بھلی ایسی
وہ ملے گا تو ہم بھی ملتے ہیں   آپ لگ چلیے کیا چلی ایسی
خون ہوتا ہے دل کا یاں آؤ   مہندی پاؤں میں کیا ملی ایسی

اس کے گھر میں کدھر سے پہنچے جا　　دل بتا دے کوئی گلی ایسی
مسکرایا خوشی سے وہ جس طرح　　باغ میں کب کھلی کلی ایسی
درد گھبرا کے تو جو یوں چونکا
کیا اٹھی جی میں کھلبلی ایسی

یہی پیغام درد کا کہنا　　گر کوئی کوے یار میں گزرے
کون سی رات آن ملیے گا　　دن بہت انتظار میں گزرے

دل بھلا ایسے کو اے درد نہ دیجے کیونکر
ایک تو یار ہے اور اس پہ طرح دار بھی ہے

بے وفائی پہ اس کی دل مت جا　　ایسی باتیں ہزار ہوتی ہیں

متقدین شعرائے دہلی کے دور میں صوفیانہ عقائد عوام و خواص میں بڑی وسعت سے رائج تھے۔ تصوف اس زمانے میں اخلاقی اور فکری بلندی کا معیار سمجھا جاتا تھا۔ بلند مذاقی، بلند نظری اور علمیت سب پر اس کی گہری چھاپ تھی۔ وحدت وجود، ہمہ اوستی یا ویدانتی، فنا فی اللہ، فنا فی البقا، تزکیۂ نفس وغیرہ نظریات ہندو مسلمان دونوں مذہبوں کے لوگوں میں ہر دل عزیز تھے۔ مذہب اور اخلاق کے ساتھ ساتھ شعر و ادب بھی اس رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔

۲

ہر چند کہ تصوف زندگی کے ہر شعبے پر چھایا ہوا تھا، تاہم خواجہ میر درد اور ان جیسے چند اکابرین کو چھوڑ کر زیادہ تر شعرا کا رشتہ تصوف سے رسمی اور روایتی نوعیت کا تھا۔ حسن شاہ ملول، مرزا عشق، شاہ فصیح، عبدالقادر قادر، کلیم دہلوی، فضل علی دانا، فرحت اللہ فرحت وغیرہ نے زیادہ تر تصوف ہی سے سروکار رکھا، لیکن حق بات یہ ہے کہ تصوف اس زمانے میں بطور فیشن اختیار کیا جاتا تھا

اور اکثر شاعر ان مضامین کی تقلید رسماً اور رواجاً کرتے تھے مثل مشہور تھی 'تصوف برائے شعر گفتن خوب است'۔ تصوف کو عملی طور پر اپنانے کے لیے خاص قسم کی ذہنی تعلیم اور باطنی تربیت کی ضرورت ہوتی ہے جسے ہر شخص نہیں نبھا سکتا۔ اس دور کے شاعر تصوف سے لگاؤ تو رکھتے تھے لیکن یہ ان کی عملی زندگی کا جزو نہیں تھا۔ چنانچہ ان کی غزل میں تصوف کی جھلک تو ہے مگر خواجہ میر درد یا سراج کی طرح یہ ان شاعروں کا اصلی رنگ نہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری کا اصلی عالم ٹھیٹھ مجازی ہے۔ اس کی روش فطری ہے۔ اس میں انسانی عشق کی کشش، اخلاص کی آنچ اور محبت کے راز و نیاز ہیں۔ چاہنے کی آرزو ہے، جسم و جمال کا احساس ہے۔ وصال کی تمنا بلکہ تڑپ ہے اور کسی کے لیے دل کھو کر اس کا ہو رہنے کا زمینی جذبہ ہے۔ مثالیں.

حاتم

ہمارا جان گیا ہم نے آہ بھی نہ کیا — یہ کیا غضب ہے کہ تم نے نگاہ بھی نہ کیا
میں اپنے دل کو بڑا کارداں سمجھتا تھا — پر ایک کام مرا سربراہ بھی نہ کیا

اس درجہ ہوئے خراب الفت — جی سے اپنے اتر گئے ہم

سودا

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں — تڑپھے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں
کیوں کر نہ چاک چاک گریبانِ دل کروں — دیکھوں جو تیری زلف کو میں دست شانے میں

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا — ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

نگری آباد ہے بسے ہیں گانو — تجھ بن اُجڑی پڑی ہے اپنی ٹھانو

خانہ پروردِ چمن ہیں آخر اے صیاد ہم
اتنی رخصت دے کہ ہو لیں گل سے ٹک آزاد ہم

اب کے بھی دن بہار کے یوں ہی چلے گئے پھر پھر گل آچکے پہ سجن تم بھلے گئے

فغاں

نہ کھولیے ترے بند قبا کو کیا کیجے دل گرفتہ کو ظالم کبھی تو وا کیجے

ہم نے شب فراق میں سنتا ہے اے فغاں
کیا خاک ہو کے حسرتیں دل کی نکالیاں
یہ تھا خیال خواب میں دیکھیں گے روز وصل
آنکھیں جو کھل گئیں وہی راتیں تھیں کالیاں

یار اگر جفا کرے چاہیے دل وفا کرے
یہ نہ کرے تو کیا کرے وہ نہ کرے تو کیا کرے

ایسی نگاہ کی کہ مرا جی نکل گیا
جھگڑا مٹا عذاب سے چھوٹے خلل گیا

قائم

یار گر چاہتا ہے دے قائم جان کچھ دل سے تو زیاد نہیں
تیرے دامن تلک ہی پہنچوں اور خاک ہونے سے کچھ مراد نہیں

آنا ہے تو آ وگرنہ پیارے ہم آپ سے آج جا رہے ہیں

سنے کو دیکھے پہ ہم دیویں کس طرح ترجیح خدا کو ہم نے سنا ہے تمھیں بتاں دیکھا

دل نہ دینا ہی خوب تھا پر حیف ہم نے یہ سوچ پیشتر نہ کیا
دوس کیا کیجے چور کو قائم بند گھر کا میں آپ در نہ کیا

کون سا دن کہ مجھے ان سے ملاقات نہیں
لیک جی چاہے ہے جوں ملنے کو وہ بات نہیں

نگاہوں سے نگاہیں سامنے ہوتے ہی جب لڑیاں
یکایک کھل گئیں دونوں طرف سے دل کی پھر کلیاں

تاباں

ہات میں اس کے ہات تھا ہیہات دل مرا گم ہوا ہے ہاتھوں ہات

تو بھلی بات سے میری بھی خفا ہوتا ہے آہ یہ چاہنا ایسا ہی برا ہوتا ہے

جفا سے اپنی پشیماں نہ ہو ہوا سو ہوا تری بلا سے مرے جی پہ جو ہوا سو ہوا

حرم کو چھوڑ رہوں کیوں نہ بتکدے میں شیخ کہ یاں ہر ایک کو ہے مرتبہ خدائی کا

گلشن میں ہنسنے کو تمھارے دہن کے ساتھ کھولا تھا منہ گو کلیوں نے پر کچھ نہ بولیاں

یقین

خلوت ہو اور شراب ہو معشوق سامنے زاہد تجھے قسم ہے جو تو ہو تو کیا کرے

نہ ہوا ہائے یقیں ورنہ دوانہ ہوتا آج اس طرح کا دیکھا ہے پریزاد کہ بس

خدا دیتا مجھے گر میر سامانی خدائی کی تو میں ان بلبلوں کو گلشنوں کا باغباں کرتا

جہاں کے بیچ کہیں آبرو نہیں اس کو یقیں جو حضرت خوباں کا خاک راہ نہیں

حق مجھے باطل آشنا نہ کرے میں بتوں سے پھروں خدا نہ کرے
ناصحو! یہ بھی کچھ نصیحت ہے کہ یقیں یار سے وفا نہ کرے

اپنے بندوں کو جلا کر خاک کرتے ہیں یقیں
ان بتوں کی ضد سے ہو جاؤں مسلماں تو سہی

سوز

مرا جان جاتا ہے یارو بچا لو کلیجے میں کانٹا گڑا ہے نکالو
خدا کے لیے میرے اے ہم نشینو وہ بانکا جو جاتا ہے اس کو بلا لو
اگر وہ خفا ہو کے کچھ گالیاں دے تو دم کھا رہو کچھ نہ بولو نہ چالو
نہ آوے اگر وہ تمھارے کہے سے تو منت کرو گھیرے گھیرے منا لو
کہو ایک بندہ تمھارا مرے ہے اسے جان کندن سے چل کر بچالو
جلوں کی بری آہ ہوتی ہے پیارے تم اس سوز کی اپنے حق میں دعا لو

اثر

چشم بد دور ہو نظر نہ کہیں ہے نپٹ ہی بہار آنکھوں میں
کیا کہوں کچھ کہی نہیں جاتیں باتیں ہیں بے شمار آنکھوں میں
جس گھڑی گھورتے ہو غصے سے نکلے پڑتا ہے پیار آنکھوں میں

پہلے سو بار اِدھر اُدھر دیکھا جب تجھے ڈر کے اک نظر دیکھا

ہاتھ اپنے سے بات جاتی ہے باتوں ہی باتوں رات جاتی ہے

کیا کیجے اختیار نہیں دل کی چاہ میں ہیں سب وگرنہ تیری یہ باتیں نگاہ میں

راہ پر ان کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں
اور کھل جائیں گے دو چار ملاقاتوں میں

بیدار

ہم پہ سو ظلم و ستم کیجیے گا　　ایک ملنے کو نہ کم کیجیے گا
گر یہی زلف یہی مکھڑا ہے　　غارت دیر و حرم کیجیے گا

اٹھ کے لوگوں سے کنارے آیئے　　کچھ ہمیں کہنا ہے پیارے آیئے
کچھ تو کی تاثیر نالے نے مرے　　آئے تم مدت میں بارے آیئے

منت

ہے مری طرح جگر خون ترا مدت سے
اے حنا کس کی تجھے خواہش پابوسی ہے
تہمت عشق عبث کرتے ہیں مجکو منت
وہ یہ سچ ملنے کی خوباں سے تو اک خوٗسی ہے

منت ایسے کو دل دیا تونے
اے مری جان کیا کیا تو نے

جعفر علی حسرت

کس کا ہے جگر جس پہ یہ بیداد کروگے　　لو دل تمھیں دے دیتے ہیں کیا یاد کروگے
تاراج کیا صبر دل و جان پھر آئے　　کیا خاک ہے مجھ میں جسے برباد کروگے

دل میں سو بات تھی پر اس نے جو پوچھا احوال
مجھ سے کچھ درد دل اظہار ہوا کچھ نہ ہوا

بیان

جادو تھی سحر تھی کیا تھی؟　　پیارے وہ تری نگاہ تھی!
مصلحت ترک عشق ہے ناصح　　لیک یہ ہم سے ہو نہیں سکتا
غنچوں کو صبا سے کہو کہ آہستہ کھلیں　　زانو پر مرے وہ شوخ سوتا ہے گا

ممنون

گماں نہ کیوں کہ کروں تجھ پہ دل چُرانے کا — جھکا کے آنکھ سبب کیا ہے مسکرانے کا
وفورِ گریہ ترحم ہجوم نالہ کرم! — کہ ہے ارادہ اسے دردِ دل سنانے کا

ثناء اللہ فراق

کس زلف کا شیدا ہے مرا دل نہیں معلوم
کس چشم کا زخمی ہے یہ بسمل نہیں معلوم
سمجھائے کسی کے بھی سمجھتے ہیں دوانے
کیوں پانو میں پڑتی ہے سلاسل نہیں معلوم
مجنوں کے سوا دیکھیے اب دشت جنوں میں
ہو کون فراق اپنے مقابل نہیں معلوم

اس دور کی عاشقانہ شاعری پر تصوف کا بلاواسطہ یہ اثر ہوا ہے کہ شاعر مجاز کے رازو نیاز کا ذکر کرتے ہوئے ایک خاص حد سے آگے قدم نہیں رکھتے اور شائستگی اور متانت کو کسی قیمت پر بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ محبوب کے مجازی رنگ روپ اور نک سک کا بیان ان کے ہاں نہ ہونے کے برابر ہے، سب کچھ ایمائیت اور رمزیت کے پردے میں بیان ہوتا ہے۔

اس دور کے تصور عشق کی ایک عمومی شان یہ ہے کہ وہ واردات کے داخلی پہلو تک محدود ہے۔ دلی جذبات کا راگ اس دور کا نغمہ ہے۔ شاعر داخلی کیفیات سے باہر بہت کم قدم رکھتا ہے۔ اس نوع کا ہر شاعر عشق کی مجبوریوں، روح کی بے قراریوں اور باطن کی خلش کو ایک خاص درد مندی، کسک اور جگر برشتگی کے ساتھ بیان کرنا چاہتا ہے۔ ان کی عشقیہ لے جذبہ میں ڈوبی ہوتی ہے۔ ان کی شاعری کا تعلق اتنا نفس محبوب سے نہیں جتنا اس درد اور دلسوزی سے ہے جو عشق میں ہجر نصیبی اور تمنا کی ناکامی سے پیدا ہوتی ہے۔ دل گداختگی اور جگر برشتگی اس دور کی عشقیہ شاعری کی سب سے بڑی خوبی اور خامی ہے۔ خامی اس لیے کہ غم کے حد سے بڑھے ہوئے عنصر کی وجہ سے ان شاعروں کی

نظر عشق کے صرف ایک پہلو تک رہتی ہے اور تصویر کے دوسرے رخ تک ان کی رسائی نہیں ہو سکتی۔ اس عشقیہ شاعری میں محبت کا صرف ایک ہی پہلو بار بار سامنے آتا ہے اور وہ ہے ہجرو فراق، اندوہ و الم، حسرت و غم اور بربادی و نامرادی۔ اکثر غزلوں میں ہجر نصیبی کی ایک جیسی فضا ہے۔ ایک جیسے خیالات اور احساسات ہیں۔ اس شاعری میں یوں تو مجاز کی رنگینی و رعنائی اور جمالیاتی احساس کی جھلک ملتی ہے لیکن ایک خاص حد کے بعد یکسانیت اور گھٹن کا احساس ہونے لگتا ہے۔ زندگی ہجر کی طویل رات بن کر سامنے آتی ہے جس کی کوئی صبح ہی نہیں۔ دردمندی کے ہاتھوں دل ایسا گداز ہو گیا ہے کہ ہر طرف مایوسی اور نامرادی چھائی نظر آتی ہے جس میں زندگی کا سارا نقشہ دھندلا ہو گیا ہے۔ ناامیدی کے ان جذبات کی سب سے بڑی وجہ اس زمانے کا سیاسی اور معاشی ماحول ہے۔ ملک بھر میں ایک مستقل تہلکہ مچا ہوا تھا اور زندگی تباہی کی زد میں تھی۔ آئے دن کے حملوں، لوٹ کھسوٹ اور امرا کی سازشوں نے دہلی میں خواب و خور حرام کر رکھا تھا۔ امرا فاقے کرتے تھے۔ سپاہ بھوکوں مرتی تھی۔ شاعر بھی دستکاروں، پیشہ وروں وغیرہ کی طرح روزگار کے ہاتھوں ستائے ہوئے تھے۔ ملک میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک ادبار کے بادل چھائے ہوئے تھے۔ صدیوں کی تہذیب کی بنیادیں ہل رہی تھیں اور دور دور تک زندگی میں آسودگی یا امید کا کوئی پیغام نہ تھا۔ ایسے عالم میں شکست خوردگی، دل گرفتگی اور مایوسی کے جذبات کا پیدا ہو جانا ناگزیر ہے۔ اس دور کے اکثر شعرا بالخصوص قائم، فغاں، سوز، اثر، بیان اور بیدار کے ہاں کہیں علانیہ، کہیں زیرِ لب اور کہیں کھلے بندوں زندگی کی شکایت اور اس سے بیزاری کی نشانیاں ملتی ہیں۔

دل شکستگی کا یہ عالم میر کے ہاں بھی ہے۔ مگر میر کی شاعری کی شان دوسری ہے۔ میر کے ذہن کی پرواز عام شعرا کی بہ نسبت مختلف اور بہت بلند تھی۔ وہ اپنے ماحول کے پروردہ ہونے کے باوجود اپنے اعلا وجدان اور بصیرت سے زندگی کے درد و غم کو گوارا بنا کر اسے پر عظمت عشقیہ شاعری میں ڈھال سکنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ (اس کا ذکر آگے آئے گا)

سودا کی طبیعت کا انداز حزنیہ نہیں تھا، تاہم وہ بھی اپنے زمانے کی دل بجھا دینے والی فضا کے اثرات سے بچ نہ سکے۔ سودا کی ہجویں اپنے زمانہ سے شدید ناآسودگی ظاہر کرتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کے یہاں زمانے کا درد مبدل بہ حقارت ہوکر طنز و تمسخر کے پیرایے میں ڈھل جاتا ہے۔

میر اور سودا تو خیر بڑی شخصیتیں تھیں مگر اس دور کے دوسرے اکثر شاعر زندگی کے پے بہ پے صدموں کا شکار معلوم ہوتے ہیں۔ وہ ہر واقعہ کو ایک ہی نظر سے دیکھتے ہیں اور اپنی مجبوری اور بے بسی کی بنا پر ذاتی غم کو ہی سب کچھ سمجھتے ہیں جس سے ان کے لہجے میں دردمندی کے ساتھ یاس کی تہہ بھی ابھر آئی ہے۔ چنانچہ وہ خود بھی روتے ہیں اور دوسروں کو بھی رلاتے ہیں۔ آپ بھی تڑپتے ہیں اور دیکھنے والوں کو بھی تڑپاتے ہیں۔

اس کے باوجود اس دور کی غم آمیز عشقیہ شاعری جذبات کی لطافت و گداختگی اور اسلوب و بیان کی گھلاوٹ کی بدولت تغزل سے خالی نہیں۔ غم آمیز وجدان یوں بھی تغزل سے مناسبت رکھتا ہے۔ پھر جب بیان آپ بیتی کا ہو تو دل پر گہرا اثر کرتا ہے۔ متقدمین شعرائے دہلی کا زمانہ جو غزل کا سنہرا دور کہلاتا ہے، اس کی تشکیل میں اس پر درد عشقیہ شاعری کا بڑا ہاتھ ہے۔

۳

عشقیہ شاعری کا یہ رنگ جو دردمندی اور دلسوزی سے عبارت ہے، لکھنوی دور میں غائب ہوگیا۔ گو لکھنؤ میں شاعری کی ابتدا انھیں شاعروں سے ہوئی جو اپنی عمر کا ایک حصہ دہلی میں بسر کر چکے تھے اور یہاں کے ذہنی اور تہذیبی ماحول کے پروردہ تھے۔ مگر لکھنؤ میں تمدن کا عالم ہی دوسرا تھا۔ شعری شخصیت کی نشوونما میں وراثت کے علاوہ تہذیبی اور معاشرتی ماحول کو بھی گہرا دخل ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ شاعر جو عمر کے ایک خاص درجے میں پہنچ چکے تھے اور جن کی شعری شخصیت کا رنگ دہلی میں قائم ہوچکا تھا، لکھنؤ آنے کے بعد نہیں بدلے اور شاعری میں قدیم دہلوی روش سے منحرف نہیں ہوئے۔ مثلاً میر،

سودا، (کسی حد تک) سوز، میر حسن، مصحفی، لیکن وہ شاعر جو ابھی نوجوان تھے یا جن کی طبیعتیں دہلی کے رنگ میں پوری طرح رنگی ہوئی نہیں تھیں، لکھنوی تمدن سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔ ان شاعروں میں سے جرأت، انشا اور رنگین خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان کی شاعری کا بغور مطالعہ کیجیے، معلوم ہوگا کہ زندگی کس طرح ایک وضع چھوڑ کر رفتہ رفتہ دوسری دنیا میں داخل ہو رہی ہے۔ پھیکی پھیکی اور دھندلی فضا نور کی چادر میں تبدیل ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہر شے کا حُسن نکھرنے لگا ہے۔ دنیا روشن معلوم ہونے لگتی ہے اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ لکھنؤ میں سب سے بڑی بات یہاں کا سیاسی سکون اور معاشی فراغت تھی۔ پہلی چیز نے شاعروں کو دربار سے متعلق ہونے کے مواقع فراہم کیے اور دوسری نے انھیں دل کی آنکھ بند کرنے اور باہر کی آنکھ کھولنے پر مجبور کیا۔ دہلی کی زندگی کا نقشہ اس سے خاصا مختلف تھا۔ وہاں تصوف اور شاعری کا فکری ارتباط تھا۔ روحانی قدروں کا احساس، صوفیانہ بے نیازی، دنیا کی بے ثباتی کے جذبات، صبر، توکل اور استغنا وہاں کی ذہنی اور اخلاقی زندگی کے ایسے عناصر تھے، معاشرے میں جن کی قدر باقی تھی۔ لکھنؤ میں ایک طرف فراغت کی زندگی اور معاشی بے فکری نے دل و دماغ کی قوتوں کو آرام طلبی کی راہ دکھائی تو دوسری طرف دربار داری کے اثرات کا غلبہ بھی بڑھ گیا۔ دہلی میں معاشی فکرمندی اور سیاسی انتشار کی وجہ سے عام زندگی انسان کی جائز حسرتیں اور آرزوئیں پوری کرنے کے وسائل نہیں رکھتی تھی۔ اس کے برعکس لکھنؤ کی مرفہ حالی نے نہ صرف فراغت کا سازو سامان مہیا کردیا بلکہ کسی اخلاقی فلسفے کی عدم موجودگی کی وجہ سے وہ فضا بھی پیدا ہوگئی جس میں زندگی کا عام نقشہ جام اور دلآرام کی سطح پر ٹھہر جاتا ہے۔

دہلی کی سیاسی و معاشی ابتری ایک حد تک محرومی سے مناسبت رکھتی تھی۔ اس دور کی شاعری میں عشق کے فطری جذبات کے پنپنے کے امکانات کم تھے۔ بدحالی اور مصائب قدم قدم پر آرزوؤں اور امنگوں کا گلا گھونٹتے تھے۔ قدیم دہلوی غزل انھیں خوں گشتہ آرزوؤں اور تمناؤں کا مرقع ہے۔ جیسے کہ کہا

گیا یہ شاعر خود بھی روتے ہیں، اوروں کو بھی رلاتے ہیں۔ ان کے لیے خارج میں بہت کم دلچسپی تھی۔ چنانچہ اکثر و بیشتر ان کی شاعری عشق کے داخلی جذبے تک محدود رہتی ہے۔ محبوب کی ذات اور اس کی نسوانیت کا ہلکا سا احساس ہوتا ہے لیکن اس کی جسمانیت آنکھوں سے اوجھل رہتی ہے۔ شاعر زیادہ تر اندرونی کیفیات اور جذبات کی شدت پر سر دھنتا ہے۔ اس کے برعکس لکھنؤ میں افراط اور خوشحالی نے کھلم کھلا مجازی عشق کے امکانات پیدا کردیے تھے۔ لیکن یہ امکانات اس تیزی سے ابھرے کہ معاشرہ اس کا پوری طرح سے متحمل نہ ہوسکا۔ اگر اس وقت کے سارے شمالی ہندوستان کے سیاسی ادبار و زوال پر غور کیجیے تو لکھنوی معاشرے کا یہ نفسیاتی ردعمل بخوبی سمجھ میں آسکتا ہے۔ مغلیہ حکومت کی جڑیں مدت سے کھوکھلی ہوچکی تھیں۔ ایک طرف نادر شاہی حملوں، مرہٹوں، روہیلوں اور جاٹوں نے سلطنت کی اینٹ سے اینٹ بجادی تھی، دوسری طرف انگریزوں کا پنجہ شمال مشرق سے ہندوستان کا خون نچوڑتا ہوا آگے بڑھ رہا تھا۔ پورے ہندوستان پر ادبار چھایا ہوا تھا۔ ایسے وقت میں ملک کے ایک زرخیز خطے کا جو سالہا سال سے بدنظمی اور بے ضبطی کا شکار تھا ایک نئی خود مختار حکومت کے تحت آکر یکلخت خوشحال ہوجانا بہت بڑی بات تھی۔ اس وقت ان خواہشات کا جو معاشی بدحالی کی وجہ سے نسل در نسل دبی ہوئی چلی آرہی تھیں، یکلخت بروئے کار آنا ناگزیر تھا۔ چنانچہ اس زمانے کے لکھنؤ میں طوائف بازی، رندی، ہوس ناکی اور ہر قسم کی لذت پرستی کو خاصی ترقی ہوئی۔ عشقیہ شاعری کی پرانی روشیں ترک کی جانے لگیں۔ محبت، چھیڑ چھاڑ، چوما چاٹی اور ہاتھا پائی کا نام ہوگیا۔ قلب کی واردات جسم و جان کی رنگینیوں اور ہوس کی بے اعتدالیوں میں گم ہونے لگی۔ دہلی میں صنف نازک سے قربت اگر آسان نہ تھی تو لکھنؤ میں زنان بازاری سے کھلم کھلا دل لگی کے امکانات اتنے ہی بڑھ گئے۔

دہلی کی شاعری ماحول کی افسردگی اور تصوف کے اثرات سے عشق زدہ تھی۔ لکھنؤ کی شاعری فراغت و فراوانی کے عام نقشے سے ہوس زدہ بن گئی۔ یہاں عشق کی کیفیت جذبات قلبی کے اظہار سے کم اور چوماچاٹی کے اتھلے احوال

سے زیادہ ابھاری جاتی ہے۔ دہلی کی عشقیہ شاعری میں باوجود یکسانیت اور یاس انگیز لے کے ایک رکھ رکھاؤ اور شائستگی تھی۔ محبت میں ضبط و پندار تھا۔ لکھنؤ میں محبت ارزاں اور آسان ہو گئی۔ جو چیز جتنی سہل حصول ہو جائے، اس کی وقعت میں اتنی کمی آجاتی ہے۔

لکھنؤ کی عشقیہ شاعری میں معاملہ بندی اور چوما چاٹی کا آغاز جرأت اور انشا سے ہوتا ہے۔ نمونے کے طور پر جرأت کی وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطالع نیچے درج کیے جاتے ہیں

جرأت

امشب کسی کاکل کی حکایات ہے واللہ
کیا رات ہے کیا رات ہے کیا رات ہے واللہ الخ

اس ڈھب سے کیا کیجیے ملاقات کہیں اور
دن کو تو ملو ہم سے رہو رات کہیں اور الخ

مل جا گلے سے تاب اب اے نازنیں نہیں
ہے ہے خدا کے واسطے مت کر نہیں نہیں الخ

تو گیا اور ہم تری صورت کو تکتے رہ گئے
غمزدے روتے تڑپتے سر پٹکتے رہ گئے الخ

انشا

شب کو میں ان سے راہ میں لپٹا بیم حاکم رہا نہ خوف عسس
ہاتھا پائی ہوئی یہاں تک تو ان کی انگلی کی مڑ گئی چٹ نس
لگے کہنے کہ میرے دامن کو نہیں اب تک کیا کسی نے مس
مفت جل جائے گا پرے بھی سرک ارے میں آگ اور تو ہے خس

جب یہ دیکھا کہ چھوڑتا ہی نہیں　　تب یہ ٹھہری کہ بوسے دیں گے دس
لے کے دس بوسے گیارھواں نہ سہی　　ہم کو پیٹے کرے جو زیادہ ہوس
ایک دو تین چار پانچ چھ سات　　آٹھ نو دس ہوئے بس انشا بس

غصے میں ترے ہم نے بڑا لطف اٹھایا　　اب تو عمداً اور بھی تقصیر کریں گے
...... الخ

انشا کی زبان کی برش اور چلبلاپن بہرحال شاعرانہ مزہ رکھتا ہے لیکن ان کے بعد آنے والے شعرا نے تو اس عریانی میں ایسا تصنع اور فحاشی میں ایسی بنوٹ پیدا کی کہ محبت صنعت گری میں تبدیل ہوگئی۔ اس صنعت گری اور لفاظی کی وجہ بھی دراصل سیاسی برتری کا احساس اور مرفہ حالی کے جذبات تھے، جنھوں نے دوسرے فنون کی طرح شاعری میں بھی دہلی کی روشوں سے منحرف ہونے پر مجبور کیا۔ یوں بھی جب تمدن میں زوال کے آثار پیدا ہوتے ہیں تو شاعری الفاظ کی اسیر ہو جاتی ہے۔ پھر یہاں تو دہلی کے مقابلے پر اپنی زبان دانی کی برتری جتانا بھی مقصود تھا اور اس احساس کمتری کا ازالہ صرف عربی اور فارسی سے مدد لے کر ہی کیا جاسکتا تھا۔ چنانچہ مثل مشہور ہے کہ ناسخ نے 'ہندی کی چندی' کی اور زبان کو زیادہ سے زیادہ پر تصنع اور سخت بنادیا۔ عشقیہ شاعری کے لیے یہ زبان بے جوڑ تھی۔ پھر رعایت لفظی اور صنائع بدائع کے مقصود بالذات اور میکانکی استعمال کا شکار ہو کر یہ بڑی حد تک خشک اور بے روح ہوگئی۔ قافیہ پیائی، پرگوئی اور قادرالکلامی کے شوق نے ان رجحانات کو اور ترقی دی۔ مبالغہ غلو کی حد تک پہنچایا جانے لگا اور عشقیہ شاعری لفظی عشوہ گریوں، مرصع بندشوں اور میکانکی باریکیوں کا شکار ہوکر انسانی جذبات سے بڑی حد تک دور ہوگئی۔ اس شاعری سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے ان تمام خصوصیات کا اندازہ ہوگا۔ یہ مثالیں عمداً کم دی گئی ہیں کیونکہ لکھنوی شاعری کے اس پہلو سے مزید بحث تصور حسن و جمال کے ذیل میں اگلے باب میں آئے گی۔ عریانی کے نمونے کے طور پر بھی صرف وہی اشعار درج کیے گئے ہیں جو زیادہ فحش نہیں۔

ناسخ

بوسہ نہ کیوں کہ شیر لے میرے مزار کا　　ہوں میں شہید آہوئے چشم نگار کا

اے پری تونے جو پہنی ہے سنہری انگیا　　آج آئی ہے نظر سونے کی چڑیا مجھ کو

رات کو چوری چھپے پہنچا جو میں　　غل مچایا اس نے دوڑو چور ہے

امانت

بے پردہ ہوگئے وہ لگاوٹ کے دھیان میں　　بھیجیں گلوریاں مجھے انگیا کے پان میں
غیروں کے دل میں ناخنِ غم سے پڑے جو نیل　　کس گلبدن نے چٹکیاں لیں میری ران میں
بجلی گرے نہ خرمنِ دل پر الٰہی خیر　　کچھ کہتی ہیں وہ بالیاں جھک جھک کے کان میں

بحر

ایسی ہے فکر بوسہ خال سیاہ یار　　جس طرح عنکبوت خیال مگس میں ہے

دوپٹے کو آگے سے دُہرا نہ اوڑھو　　نمودار چیزیں چھپانے سے حاصل
مزا ہے جو ساتھ اس کے بوسہ بھی دیجے　　یہ سادی گلوری کھلانے سے حاصل

حسن روزافزوں نے گنجایش نہ پائی جسم میں　　بن گیا انگیا کے پردے میں سمٹ کر چھاتیاں

سحر

لوٹیے گا دھڑی دھڑی کرکے　　مسی ہونٹوں پہ آج گہری ہے

قلق

سوتے ہیں پھیل پھیل کے سارے پلنگ پر　　ہم چپ الگ پڑے ہیں کنارے پلنگ پر
قسمت ہے آگے وصل میسر ہو یا نہ ہو　　آئے تو منتوں سے وہ بارے پلنگ پر

رشک

پہن کے ٹول کے کپڑے نہ ٹالیے وعدہ　　نہیں پسند ہمیں ٹال ٹول کی باتیں

رند

کیا آسمان پھاڑ کے تھگلی لگائے گی　　صاحب ابھر چلی ہے بہت گات آپ کی

———

کھولیے شوق سے بند انگیا کے　　لیٹ کر ساتھ نہ شرمایئے گا

صبا

بے تکلف اس سے ہو کر کیوں نہ ہوں محظوظ ہم　　توڑ کر پرہیز ہوتا ہے بہت بیمار خوش

وزیر

آنکھ سے رومال سرکا بعد مرگ　　چشم تر کا آج پردہ کھل گا

———

بدن میں اس سہی قد کے ہو کیا تل　　الف میں دیکھ لو نقطہ کہاں ہے

———

نہانے میں جو لہرائی ہے زلف یار دریا میں
تڑپنے لگتی ہیں پانی پہ موجیں مچھلیاں ہو کر

یہی کہہ کہہ کے شب بھر یار کو پیش نظر رکھا
دکھائیں گی تماشا تم کو آنکھیں پتلیاں ہو کر

چھڑائی چوس کر ہم نے مسی تو کیا ہی شرمایا
لب اس محبوب کا چھپنے لگا منھ میں زباں ہو کر

منیر

دوپٹہ ان کا مسکا دیکھ کر جب مجھ کو شک گزرا
تو بولے کیا اجارہ ہے ترے چاک گریباں کا

عاشق

دیکھی جب انگیا کی چڑیا پھر گیا سرپر ہما
تخت شاہی مل گیا دانتوں کا چوکا دیکھ کر

آتش کا معاملہ دیگر لکھنوی شعرا سے کچھ الگ ہے۔ آتش کے آباد اجداد بھی میر کے آباو اجداد کی طرح صوفیا کے سلسلوں سے تعلق رکھتے تھے، اور تصوف کے اثرات ان کی ذہنی تربیت میں کارفرما تھے۔ تاہم عشق کا بنیادی جذبہ ان کے یہاں مجازی ہے۔ دیگر عام لکھنوی شعرا سے یہ الگ یوں ہے کہ نہ صرف اس میں رکاکت، ابتذال اور ہوسناکی کا شائبہ نہیں بلکہ اس کی سطح بلند ہے۔ آتش کی غزل حیرت انگیز طور پر محبت کے باہم ربط و تناسب کا پتا دیتی ہے۔ اگر ایک طرف اس میں چاہنے کا جذبہ ہے تو دوسری طرف اس میں چاہے جانے کی آرزو بھی ہے۔ ہجر و فراق کے ساتھ ساتھ یہاں تمنا کی کامرانی اور خاص نوع کی سرمستی وانبساط کی کیفیت بھی ہے جو دوسروں کے یہاں نہیں۔

پاس رسوائی کا دونوں جانبوں سے شرط ہے
میں تمھیں تم مجھ کو سمجھاؤ خدا کے واسطے

تجھ سا حسیں ہو یار تو کیونکر نہ اس کے پھر
نازِ بجا و غمزۂ بے جا اٹھایئے

خدا سر دے تو سودا دے تری زلف پریشاں کا
جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستاں کا

یہ آرزو تھی تجھے گل کے روبرو کرتے — ہم اور بلبل بیتاب گفتگو کرتے
پیام بر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا — زبان غیر سے کیا شرح آرزو کرتے
مری طرح سے مہ و مہر بھی ہیں آوارہ — کسی حبیب کی یہ بھی ہیں جستجو کرتے
وہ جان جاں نہیں آتا تو موت ہی آتی — دل و جگر کو کہاں تک بھلا لہو کرتے

آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا
چہرۂ شاہد مقصود عیاں ہے کہ جو تھا

عشق گل میں وہی بلبل کا فغاں ہے کہ جو تھا
پر تو مہ سے وہی حالِ کتاں ہے کہ جو تھا
نازو انداز و ادا سے تمھیں شرم آنے لگی
عارضی حسن کا عالم وہ کہاں ہے کہ جو تھا
جاں کی تسکیں کے لیے حالت دل کہتے ہیں
بے یقینی کا تری ہم کو گماں ہے کہ جو تھا
اثر منزل مقصود نہیں دنیا میں
راہ میں قافلۂ ریگ رواں ہے کہ جو تھا
کعبہ مد نظر قبلہ نما ہے تا حال
کوے جاناں کی طرف دل نگراں ہے کہ جو تھا
دین و دنیا کا طلب گار ہنوز آتش ہے
یہ گدا سائل نقد دو جہاں ہے کہ جو تھا

بوے گل آتش کہیں ہوتی ہے محسوسِ نظر
افترا ہے روز محشر یار کے دیدار کا

واہ ری بے بصری واہ ری نابینائی
صورت آباد سے مشتاقِ لقا جاتے ہیں

تو روشنیِ عالم ایجاد ہوگیا
ویرانہ ترے جلوے سے آباد ہوگیا

حسن کی نیرنگ سازی سے عجب اس کا نہیں
مست ہو ہُشیار تجھ کو دیکھ کر ہشیار مست

میکدے میں نشہ کی عینک دکھاتی ہے مجھے
آسماں مست و زمیں مست و در و دیوار مست

اس دوران میں دہلوی شاعری بھی تمدن میں تبدیلی کے اثر سے رفتہ رفتہ عشق کا نیا انداز پیدا کرنے لگی۔ تصوف کے خیالات روز بروز کم ہوتے گئے اور سلطنت دہلی کے انگریزی عملداری میں آجانے سے گو آئندہ ڈیڑھ صدی کی غلامی کی بنیاد پڑگئی لیکن ایک سطحی قسم کا امن ضرور حاصل ہوگیا اور آئے دن کے حملوں اور ہنگاموں سے نجات مل گئی۔ عشق کی دیوانگی اور شور انگیزی روز بروز کم ہونے لگی۔ دل زدگی اور جگر برشتگی کے حد سے بڑھے ہوئے جذبات اعتدال پر آنے لگے اور عشق میں نشاط و سرمستی اور راز و نیاز کا رنگ چوکھا ہونے لگا۔ اس نے کچھ اثر لکھنوی شاعری سے بھی قبول کیا۔ یوں تو سوائے شاہ نصیر کے دہلی کا کوئی بھی شاعر لکھنؤ کے رنگ سے پوری طرح متاثر نہیں ہوا لیکن بالواسطہ اس کا تھوڑا بہت اثر سبھی پر ہوا۔ ایک طرف مومن اور ان کے واسطے سے شیفتہ اور حالی نے جرأت اور دوسری طرف ذوق اور ظفر نے شاہ نصیر کے واسطے سے ناسخ کی شاعری سے متاثر ہونے کا ثبوت دیا۔ (غالب کے ہاں بھی ناسخ کی غزلوں پر غزلیں ملتی ہیں۔ لیکن غالب کی افتاد ذہنی تمام متقدمین اور متاخرین سے الگ ہے) بظاہر مومن کا جرأت سے متاثر ہونا عجیب سا معلوم ہوتا ہے لیکن اگر ان کے شاعرانہ احساس کو پوری طرح سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوگا کہ ان کے ہاں راز و نیاز کا جو لطیف رنگ ہے، اس کا سلسلہ جرأت کی معاملہ بندی تک پہنچتا ہے۔ لیکن جرأت اپنی طبیعت کے چونچلے پن کی وجہ سے اپنے حسی تجربے کو جذبے میں نہیں سموتے۔ اس کے برعکس مومن کے ہاں یہ سوز دروں کا حصہ ہے۔ اس لیے جرأت کا تصور عشق کسی حد تک خارجیت اور مومن کا داخلیت کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ مومن محبت کے راز و نیاز کو جرأت کی طرح برہنہ نہیں کرتے۔ ان کی خوش مذاقی انھیں لیے دیے رکھتی ہے۔ اس کے برعکس جرأت کی معاملہ بندی لکھنؤ کے اثر سے مجاز کی منزل سے نکل کر

بوالہوسی کے کوچے میں قدم رکھتے نہیں جھجکتی۔ مومن کی معاملہ بندی کو سنجیدہ معاملہ بندی کا نام دے سکتے ہیں جو ضبط اور پندار رکھتی ہے۔ حالی نے بھی اسی متین اور شائستہ روش کو قائم رکھا ہے بلکہ کچھ اور لطیف بنا دیا ہے۔ حالی نے شیفتہ سے اکتساب فیض کیا تھا اور شیفتہ مومن کے شاگرد تھے۔ مومن ہوں، شیفتہ ہوں یا حالی، عشق میں یہ تینوں اعتدال پسندی کی انفرادی سطحوں پر نظر آتے ہیں۔ یہ نہ کہیں پست ہوتے ہیں اور نہ شباب کے تنگ دائرے سے نکل کر حیات و کائنات کے وسیع تر مسائل سے عشقیہ شاعری کی تب و تاب بڑھاتے ہیں۔ ان کے نظریہ عشق کی نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ عشق کے فطری زمینی معاملات میں یہ کسی موقع پر ضبط و اعتدال اور تہذیب و شائستگی کا پہلو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

مومن

ہنس ہنس کے وہ مجھ سے ہی مرے قتل کی باتیں
اس طرح سے کرتے ہیں کہ گویا نہ کریں گے
بیمار اجل چارہ کو گر حضرت عیسیٰ
اچھا بھی کریں گے تو کچھ اچھا نہ کریں گے

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا

تم بھی رہنے لگے خفا صاحب
کہیں سایہ مرا پڑا صاحب

اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا رنج راحت فزا نہیں ہوتا
تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
چارہ دل سوائے صبر نہیں سو تمھارے سوا نہیں ہوتا

شکوہ کرتا ہے بے نیازی کا تو نے مومن بتوں کو کیا جانا

کل تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو الخ

ٹھانی تھی دل میں اب نہ ملیں گے کسی سے ہم
پر کیا کریں کہ ہوگئے ناچار جی سے ہم الخ

شیفتہ

اک دم کے نہ ملنے پہ نہیں ملتے ہیں مجھ سے
اے شیفتہ مایوسیِ امید فزا دیکھ

کہوں میں کیا کہ کیا درد نہاں ہے تمھارے پوچھنے ہی سے عیاں ہے

کس لیے لطف کی باتیں ہیں پھر کیا کوئی اور ستم یاد آیا

ہائے وہ شیفتہ کی بے تابی تھام لینا وہ تیرے محمل کو

حالی

جس کو غصے میں لگاوٹ کی ادا یاد رہے آج دل لے گا اگر کل نہ لیا یاد رہے

یارب اس اختلاط کا انجام ہو بخیر　　تھا ان کو مجھ سے ربط مگر اس قدر کہاں

بے قراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ　　اب وہ اگلی سی درازی شب ہجراں میں نہیں

عشق کہتے ہیں جسے سب وہ یہی ہے شاید　　خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

اب وہ اگلا سا التفات نہیں　　جس پہ بھولے تھے ہم وہ بات نہیں

اس کے جاتے ہی ہوئی کیا مرے گھر کی صورت
اب وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت

ذوق اور ظفر دبستان لکھنؤ کے شاعروں کی طرح شعر کی معنویت کی بہ نسبت اس کی صنعتی خوبیوں پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ ذوق کی شاعری کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ دل کے بجائے دماغ کی شاعری ہے جس میں اخلاص اور واردات کی کمی ہے۔ ذوق کے ہاں عشق روایتی، رسمی اور ذہنی ہے۔ ظفر کا دل سیاسی زوال اور آئے دن کے صدموں سے پژمردہ ہو چکا تھا۔ ان کی شاعری کا لہجہ بجھا بجھا اور دردمندانہ ہے لیکن عشقیہ شاعری میں کہیں کہیں قلعہ کی فضا کے اثر سے جذبات جوانی اور بے باکیوں کے مرقعے بھی دکھائے گئے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ ان کا مزاج نہیں۔ اکثر اس کوچے میں وہ پھسل جاتے ہیں اور بعض اوقات تو رکیک بھی ہو جاتے ہیں۔

داغ کی طبیعت کے چلبلے پن اور شوخی پر قلعۂ معلیٰ کی معاشرت کا گہرا اثر تھا۔ انھوں نے روزمرہ، محاورہ بندی اور دہلی کی کڑھی ہوئی زبان کا احساس اپنے استاد ذوق سے ورثے میں پایا۔ ان کی طبیعت کا میلان انھیں بغیر کسی براہ راست اثر کے بے باکی اور لذت اندوزی کے انھیں مضامین کی طرف لے گیا جو لکھنوی شاعری کا طرۂ امتیاز تھے۔ داغ کا تصور عشق آخری دور کے جاگیرداری

تمدن کی طرح اتھلا ہے۔ اس میں دکھاوے کی چمک دمک اور رنگینی تو ہے جسے شوخی، شرارت، چھیڑ چھاڑ، چھین جھپٹ، لاگ ڈانٹ، طعن تشنیع اور چرب زبانی نے جاذب نظر بنا دیا ہے لیکن اس میں وہ سوز دروں نہیں جس سے قلب و باطن کی آگ روشن ہو جاتی ہے۔ یہاں عشق کا تصور علانیہ بوالہوسی کا ہے جسے رندی اور بے باکی مہمیز کرتی ہے۔ اس میں اور لکھنؤ کی غزل کے تصور عشق میں فرق صرف اتنا ہے کہ یہاں عریاں اور فحش مضامین پر زبان کی محاورہ بافی اور سلاست و صفائی کے حریری پردے پڑے ہوئے ہیں اور شاعر چونکہ ٹکسالی زبان، قلعۂ معلیٰ کے روزمرہ، محاورے اور بات میں بات پیدا کرنے کا جوہر رکھتا ہے، اشعار لطف و اثر سے خالی نہیں۔ داغ کی شاعری سے مزید بحث اگلے باب میں آئے گی۔

۴

اردو کی عشقیہ شاعری کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس کے اس حصے کی طرف آتے ہیں جو صحیح معنوں میں بلندترین عشقیہ شاعری کے ذیل میں آتا ہے۔ اس کے لیے ہمارے نزدیک فقط میر اور غالب کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری سے بحث کرنے سے پہلے یہ بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ عظیم عشقیہ شاعری کا آہنگ عشق کی اس ہمہ گیر اور پر تاثیر بصیرت سے پیدا ہوتا ہے جسے حقیقت یا مجاز جیسی اضافتوں سے کوئی سروکار نہیں۔ یہ حیات اور کائنات دونوں کو محیط ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ بلند ترین عشقیہ شاعری میں انسانی جسم و جمال کا احساس نہیں پایا جاتا، یا یہ کہ اس میں خالص عشق و محبت کے وہ راز و نیاز نہیں ہوتے جنھیں چاہنے اور چاہے جانے کی آرزو سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ عشقیہ شاعری کی بنیاد دراصل یہی انسانی جذبات اور کیفیات ہیں۔ حقیقت کی خوبو سے الگ ہو کر کوئی شاعری عظیم نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ عظیم عشقیہ شاعری بھی اپنا خمیر مجازی و زمینی عشق کی نشاط و سرمستی اور درد و سوز سے حاصل کرتی ہے لیکن وہ صرف اسی پر اکتفا نہیں کرتی۔ یعنی وہ محض

شباب کا شکار ہو کر نہیں رہ جاتی بلکہ ارتقاع پا کر اپنے تجربات اور احساسات کا رخ پوری کائنات کی طرف پھیر دیتی ہے۔ روایتی عشقیہ شاعری میں شاعر کا زیادہ میلان داخلی جذبات کی طرف رہتا ہے۔ وہ اپنی ذات کے خول میں ایسا اسیر ہو جاتا ہے کہ حیات و کائنات کے بھید بھرے مسائل سے اس کا کوئی تعلق نہیں رہتا۔ وہ ہر غم کو غم عشق سمجھتا ہے اور اندر ہی اندر سلگتا اور کڑھتا رہتا ہے۔ لیکن عظیم عشقیہ شاعری میں شاعر عشق کی راہ میں ایسا نہیں مارا جاتا کہ کہیں کا نہ رہے۔ بلکہ اپنی بلند کوش شخصیت کے اثر سے یعنی اپنے ذہن و ادراک، وجدان اور جمالیاتی احساس کی قوت سے اپنے عشقیہ احساسات اور جذبات میں ایسی وسعت پیدا کرتا ہے کہ اس کے شاعرانہ احساس میں غم جاناں اور غم دوراں کی رسمی حدود اس طرح مٹ جاتی ہیں کہ ان میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس سطح پر پہنچ کر عشقیہ شاعری میں ہمہ گیری، علوئے نفس، دور رسی، نیز عشق کی رسمیاتی خوشی اور غم سے بلندی اور بے نیازی کی وہ شان پیدا ہو جاتی ہے جس میں تغزل اور تصوف کا رشتہ الگ نہیں رہتا، اور شاعری میں بالعموم ایک مابعد الطبیعیاتی شان پیدا ہو جاتی ہے۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ اعلیٰ ترین عشقیہ شاعری کے لیے تصوف کا اثر لازمی عنصر ہے۔ بلکہ ہر عظیم شاعر خواہ وہ کسی بھی زبان کا ہو اپنی شخصیت اور جمالیاتی استغراق کی بدولت روحانی لطافت اور ماورائیت کی وہ فضا پیدا کرتا ہے جس میں عشق کی وسعت اور اس کے امکانات کی لامحدودیت کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن تخلیقی شخصیت یا جمالیاتی احساس کا ارتقاع خلا میں نہیں ہوتا۔ قدم قدم پر ان پر تہذیبی تصورات اور معاشرتی عناصر کی چھوٹ پڑتی ہے۔ میر اور غالب کے زمانے میں تصوف تمدن میں سرایت کیے ہوئے تھا اور ان کی شخصیت کی نشوونما میں متصوفانہ عناصر کا اثر معمولی نہیں تھا۔ میر کی شخصیت کا اولین نقش ان کے والد ہی کے ہاتھوں اٹھا تھا جو ایک درویش دل ریش تھے۔ ان کی صحبت میں میر کو دوسرے درویشوں، صوفیوں وغیرہ سے ملنے اور ان کی باتیں

سننے کے مواقع حاصل ہوتے رہے۔ خود میر کے والد ان سے اکثر کہا کرتے تھے:

"اے پسر عشق بورز، عشق است کہ دریں کار خانہ متصرف است"

غالب گو ایک دنیادار متمول گھرانے میں پیدا ہوئے لیکن تمدن کے اثر سے متصوفانہ عقائد کا پرتو ان کے نظریات اور خیالات پر بھی گہرا ہے، تاہم میر یا غالب میں سے کسی نے بھی تصوف کو اپنا نصب العین نہیں بنایا۔ میر اور غالب نے گو تصوف کے بعض اثرات قبول کیے لیکن تصوف ان کی زندگی کا معمول نہیں تھا۔ خواجہ میر درد یا سراج کی طرح میر و غالب باضابطہ صوفی شعرا نہیں ہیں تاہم یہ تصوف سے بیگانۂ محض بھی نہیں ہیں، ہر چند کہ ان میں سے کسی نے بھی تصوف کو رواجاً زمانے کے فیشن کے تحت آنکھیں بند کر کے تمام و کمال قبول بھی نہیں کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے تصوف کا اثر تو اپنے زمانے سے لیا، لیکن اپنے اعلیٰ تخلیقی ذہن سے اس میں وسعت پیدا کی۔ ان کا تصوف روایتی یا رسمی نہیں۔ انھوں نے تصوف کے بعض تصورات کو رد کیا اور بعض کو اپنا کر انھیں اپنی فکر و نظر سے ہم آہنگ کر لیا۔ چنانچہ ان دونوں میں سے کسی کی شاعری بھی تصوف کی رسمیات کی پابند نہیں۔ کہیں وہ اس سے متحد ہو جاتی ہے اور کہیں منحرف۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں تصوف کے اثرات کی نوعیت نہ روایتی ہے نہ رسمی بلکہ 'تہذیبی اور تخلیقی' ہے۔

اس گفتگو کے بعد اب ان دونوں کی عشقیہ شاعری کے اس حصے سے رجوع کیجیے جس میں ان کا خاص لب و لہجہ اور مزاج ملتا ہے۔ اب یہ دیکھیے کہ یہ شاعر اپنے جمالیاتی احساس کے ذریعے عام عشقیہ جذبات کی حدود وسیع کرتے ہوئے کس طرح ان میں ابتہاج اور بالیدگی پیدا کرتے ہیں اور ذاتی غموں اور صدموں کو ہموار کرنے میں متصوفانہ وجدان اور عرفان نفس سے کیا مدد لیتے ہیں۔

ان کے بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ محبت کا بنیادی رویہ فطری ہے۔ ان کا تصورِ عشق بنیادی انسانی تقاضوں کا احترام کرتا ہے اور اس میں چاہنے اور چاہے جانے کی آرزو ہے۔ یہ شاعر محبت کے اس پہلو سے غافل نہیں ہیں جو

عشق مجازی کا سلسلہ عشق حقیقی سے جوڑتا ہے۔ اس نظریے کی صدائے بازگشت ان دونوں کے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ مگر وہ اسے عملی طور پر قبول نہیں کرتے، یعنی عشق حقیقی یا معرفت حق کو زندگی کا مقصد قرار نہیں دیتے بلکہ عارفانہ بصیرت کے بجائے عاشقانہ بصیرت سے کام لیتے ہیں اور دنیا میں جینے اور اس کے امکانات سے لطف اندوز ہونے کی آرزو اور تمنا کا دم بھرتے ہیں۔

میر کی شاعری کو مجاز یا حقیقت کی روایتی اصطلاحوں سے سمجھنا اس سے بے انصافی کرنا ہے۔ عشقیہ شاعری کے لیے یہ ضروری نہیں کہ شاعر نے ویسی شدت سے عشق کیا ہو جیسا کہ اس کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے، لیکن میر کے بارے میں یہ بات معلوم ہے کہ ان کا ذہن و تخیل واردات قلبی سے ناآشنا نہ تھا۔ گہرے شاعرانہ احساس، داخلی سوز اور جمالیاتی وجدان کی مدد سے انھوں نے اپنے تجربات کو ایسے پردرد اور پرتاثیر لہجے میں بیان کیا ہے کہ آپ بیتی جگ بیتی معلوم ہوتی ہے۔ بقول اثر لکھنوی "وہ عشق کے معاملات کو انتہائی شدت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں اور دوسروں کو بھی محسوس کرا دینا چاہتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ جس شدت احساس کے باعث میرا دل خون ہوگیا ہے اس زخم دل کا احساس اس قدر دوسروں کو بھی ہو جائے۔ اس شدت کا من و عن بیان کرلے جانا ان کا خاص اپنا فن ہے"۔ ان کی محبت چونکہ ارضی اور فطری ہے۔ ان کے ہاں واقعہ گزاری اور معاملہ بندی کی جھلک بھی ہے لیکن اس کی جمالیاتی سطح بہت بلند ہے۔

عشق کا بنیادی جذبہ میر کی طرح غالب کے ہاں بھی مجازی ہے مگر ان دونوں کے ہاں عشق و محبت کے انسانی جذبات کی سطحیں ان کی الگ الگ شخصیت اور تخلیقی وجدان کے لحاظ سے باہم مختلف ہیں۔ میر کے ہاں محبت ایک مقدس آگ ہے۔ اور اکثر اس میں محرومی اور ہجر نصیبی کا پہلو نمایاں رہتا ہے۔ غالب کا عشق میر سے خاصا الگ ہے۔ وہ نہ تو ہجر و وصل سے سرشاری کا پتا دیتے ہیں نہ میر کی طرح محبت کے ہاتھوں بے اختیار نظر آتے ہیں۔ ان کا عشق ایک اعتبار سے "فرزانہ عشق" ہے۔ ان کے ہاں جذبہ محبت کو بااختیار کہہ سکتے

ہیں۔ غالب کی عشقیہ شاعری میں ایسے لمحے نہ ہونے کے برابر ہیں جہاں دل پر قابو نہ رہے۔ ان کی انانیت انھیں ہر وقت لیے دیے رہتی ہے۔ ان کے ہاں عشق ایک فطری تقاضا ہے جس کی تسکین ضروری ہے۔ اس میں جذباتیت سے زیادہ عقلیت ہے اور روحانیت سے زیادہ مادیت۔ لیکن مادیت ہوس پرستی یا لذت اندوزی کا شکار نہیں بلکہ بنیادی انسانی روش ہے جو انسان کی فطری خواہش کے طور پر ابھرتی ہے۔

اس باہمی فرق کے باوجود ان دونوں کی عشقیہ شاعری کی بنیاد ایک ہی ہے۔ وہ ہے عشق کا فطری انسانی احساس۔ وہ نہ لکھنؤ کے شاعروں کی طرح نفس پرستی پر اتر آتے ہیں نہ دہلی کے معاصرین میر و سودا کی طرح عشق کو ماتم خانہ بناتے ہیں اور نہ صوفی شاعروں کی طرح عشق حقیقی کے جذب و کیف کی بلندیوں میں پرواز کرتے ہیں بلکہ ان کی شاعری اپنا آب و رنگ فطری انسانی خواہشات سے حاصل کرتی ہے جس کا ارتقاع ان کے ہاں اپنے اپنے طور پر ہوا ہے۔ مثالیں:

میر

صبح وہ آفت اٹھ بیٹھا تھا تم نے نہ دیکھا صد افسوس
کیا کیا فتنے سر جوڑے پلکوں کے سائے سائے گئے

جی چاہتا ہے عیش کریں ایک رات ہم
تو ہووے چاندنی ہو گلابی شراب ہو

موسم ابر ہو سبو بھی ہو گل ہو گلشن ہو اور تو بھی ہو

قربان پیالہ مے ناب جس سے کہ ترا حجاب نکلا

دل سے شوق رخ نکو نہ گیا   جھانکنا تاکنا کبھو نہ گیا

اے نکیلے یہ تھی کہاں کی ادا   کھب گئی دل میں تیری بانکی ادا
جادو کرتے ہیں اک نگاہ کے بیچ   ہائے رے چشم دلبراں کی ادا
دل چلا جائے ہے خرام کے ساتھ   دیکھی چلنے میں ان بتاں کی ادا

صبر کہاں جو تم کو کہیے لگ کے گلے سے سو جاؤ
بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے ٹک ہو جاؤ

جب ملنے کا سوال کروں ہوں زلف و رخ دکھلاتے ہو
برسوں مجکو یوں ہی گزرے صبح و شام بتاتے ہو

غالب

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا   دل جگر تشنۂ فریاد آیا
دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز   پھر ترا وقت سفر یاد آیا
سادگی ہائے تمنا یعنی   پھر وہ نیرنگ نظر یاد آیا
کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی   گھر ترا خلد میں گر یاد آیا
زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی   کیوں ترا راہ گزر یاد آیا
پھر ترے کوچے کو جاتا ہے خیال   دل گم گشتہ مگر یاد آیا
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے   دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد   سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے   آخر اس درد کی دوا کیا ہے
ہم ہیں مشتاق اور وہ بے زار   یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے
ہم کو ان سے وفا کی ہے امید   جو نہیں جانتے وفا کیا ہے
جان تم پر نثار کرتا ہوں   میں نہیں جانتا دعا کیا ہے

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا
کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجے ہم نے مدعا پایا
حال دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا

وائے دیوانگیِ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا
عشرت قتل گہہ اہل تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا
لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بہ صد رنگ گلستاں ہونا
کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

وہ فراق اور وہ وصال کہاں — وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں
فرصت کاروبار شوق کسے — ذوق نظارۂ جمال کہاں
تھی وہ اک شخص کے تصور سے — اب وہ رعنائی خیال کہاں

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی — دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی
شق ہو گیا ہے سینہ، خوشا! لذتِ فراغ — تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر گئی
وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں؟ — اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی
دیکھو تو دلفریبیِ اندازِ نقشِ پا — موجِ خرامِ یار بھی کیا گُل کتر گئی

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی　　اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی
نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا　　مستی سے ہر نگہ ترے رُخ پر بکھر گئی

میر کے ہاں جو فریفتگی اور شوریدگی ہے، اس کے باعث انھیں زمین سے آسمان تک عشق ہی عشق بھرا نظر آتا ہے۔ عشق ان کے ہاں زندگی کی بنیادی قدر ہے لیکن عشق کا یہ تصور خانقاہی نہیں۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس عام ترین کیفیت کو جو بنیادی انسانی خواہشات سے پیدا ہوتی ہے، ایک عجیب بلندی اور رفعت سے آشنا کرایا اور اسے ایسا تقدس اور تاثیر عطا کی کہ اس کی کوئی نظیر اس سے پہلے نہیں ملتی۔ حالانکہ یہاں عشق صرف روحانی لطافت یا ماورائیت کا نام نہیں بلکہ اس میں ارضی تقاضے اور مادی کثافت بھی شامل ہے۔ غالب کے ہاں عشق کے گرد تقدس کا وہ ہالہ تو نظر نہیں آتا جو میر کے ہاں ہے لیکن ان دونوں کی شاعری کا بنیادی محرک ہر چند کہ مجازی جذبہ ہے، اس کے باوجود بالیدگی، جمالیاتی رفعت اور رچاؤ کی اپنی اپنی کیفیت ہے۔

بلند ترین عشقیہ شاعری ماورائیت کا نام نہیں۔ اس کی شیرازہ بندی جیسا کہ ہم اوپر کی مثالوں میں دیکھ چکے ہیں، انسانی خواہشات اور جذبات سے ہوتی ہے۔ تاہم یہ شاعری فقط زلف و کاکل کی اسیر نہیں، بلکہ حواس کی دلچسپیوں اور رنگینیوں سے آگے بڑھ کر پوری زندگی کا احاطہ کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ عظیم عشقیہ شاعری کے مجسمے کے "پاؤں زمین پر اور سر آسمان میں ہوتا ہے"۔ اس کی نچلی پرت انسانی عشق و محبت ہی کے جذبات کی ہے لیکن اوپری پرت میں محبت کے جذبات تہہ در تہہ بڑھتے اور پھیلتے ہیں اور عرفان نفس کی چھوٹ حیات اور کائنات کے سربستہ رازوں پر پڑتی ہے۔ نچلی پرت سے ابھر کے اوپری پرت تک پہنچنے کا وقفہ زمانی یا مکانی نہیں۔ میر کی شاعری میں جسم و جمال کے احساس سے جمالیاتی بشعور تک یا مادی کثافتوں سے روحانی لطافتوں تک جذبے کا سفر وجدان کے ذریعے عشق کی ایک جست میں طے ہوتا ہے۔ جمالیاتی استغراق

کی اس سطح پر جس کا مکانی یا زمانی تعین ممکن نہیں شاعر اپنے وجدان اور آگہی کی بدولت کائنات کے گہرے رازوں سے ہم کلام ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ کیفیت وقتی ہوتی ہے اور اس کا اظہار فقط ایک ہی شعر میں ہو جاتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی وجدانی کیف و کم اور روحانی جذب و سرور کا یہ عالم کچھ دیر قائم رہتا ہے اور پوری کی پوری غزلیں ایک ہی کیفیت کی حامل ہوتی ہیں۔ ایسی غزلوں میں ایک بے نام سرور و سرخوشی کی کیفیت اور خوابناکی کا سا عالم ملتا ہے۔

گم شدگی کی یہ کیفیت غالب کے ہاں کم کم اور میر کے ہاں اکثر ملتی ہے۔ غالب کی عشقیہ شاعری کی خصوصیت ہوشمندی ہے گمشدگی نہیں۔ غالب کا جذبہ دیوانہ نہیں، فرزانہ ہے۔ وہ بجائے خدائی میں گم ہونے کے خودی کا رازداں بننے کی سعی کرتے ہیں اور ذہن و ادراک کی قوت اور آگہی کے بل پر اپنا رشتہ حیات و کائنات کے سرّی مسائل سے جوڑتے ہیں۔ غالب کا انداز بیان فلسفیانہ اور مفکرانہ ہے۔ غالب کے ہاں ناکردہ گناہوں کی حسرت کی داد پانے کی تڑپ اور ولولہ و نشاط آرزو تو ہے، لیکن میر کی سی سپردگی و خودرفتگی اور گم شدگی نہیں۔ میر کی شورانگیزی کا کچھ نہ کچھ تعلق ان کی شوریدگی اور شوریدہ سری سے ہے جس کو ہنوز پوری طرح سمجھا نہیں گیا۔ میر کے اکثر اشعار سے جو کوندے سے لپک جاتے ہیں، وہ اسی مقام سے ہوتے ہیں۔ ان کے کلام میں کھوئے کھوئے رہنے کی کیفیت گہری ہے۔ ان کا جذبہ اس قدر شدید ہے کہ ان کا جمالیاتی شعور اکثر وجدان و آگہی کی اس منزل کا پتا دیتا ہے جہاں تخیل حقیقت اور مجاز کو ایک دیکھتا ہے اور تمام عالم میں ایک ہی جذبے کی کارفرمائی معلوم ہوتی ہے۔ میر کہتے ہیں:

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے جو یاں پیدا ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

ظاہر باطن اول آخر پائیں بالا عشق ہے سب
نور و ظلمت معنی و صورت سب کچھ آپ ہوا ہے عشق

موج زنی ہے میر فلک تک ہر لجہ ہے طوفاں زا
سر تا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لگا نہ دل کو کہیں کیا سنا نہیں تونے جو کچھ کہ میر کا اس عاشقی نے حال کیا

قیس و فرہاد کے وہ عشق کے شور اب مرے عہد کے فسانے ہیں
عشق کرتے ہیں اس پری رو سے میر صاحب بھی کیا دوانے ہیں

آرزو اس بلند و بالا کی کیا بلا میرے سر پہ لائی ہے
دیدنی ہے شکستگی دل کی کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے
ہے تصنع کہ لعل ہیں وہ لب یعنی اک بات سی بنائی ہے
مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر کیا دوانے نے موت پائی ہے

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں اور صحرا صحرا وحشت ہے
صبح سے آنسو نومیدانہ جیسے وداعی آتا تھا
آج کسو خواہش کی شاید دل سے ہمارے رخصت ہے

پرستش کی اے بت یہاں تک تری نظر میں سبھوں کی خدا کر چلے

رنگ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں کیا قافلہ جاتا ہے تو بھی جو چلا چاہے

عرش تک تو خیال پہنچا میر وہم پھر ہے کہیں قیاس کہیں

لائے تجھے جا کر ابھی تو اس گلی میں سے پکار
چپکے چپکے میر جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے

کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانہ تھا

آپ نے دیکھا کہ عشقیہ شاعری کی اس منزل پر بھی عشق کا سرچشمہ وہی ہے جو اس سے پہلے کے حصے یعنی ارضی عشق و محبت کے معاملات میں تھا۔ لیکن اب احساسات اور تجربات کی نوعیت اور شعری رویہ بدل گیا ہے۔ ان اشعار کی کیفیات کو اپنی روح پر طاری ہونے دیجیے۔ پھر دیکھیے کہ ان اشعار میں حقیقت و وحدت اور ازل و ابد وغیرہ کا کوئی رسمی ذکر نہیں لیکن ان میں ایک بے نام روحانی و وجدانی سرشاری اور محویت ہے۔ یہی محویت ہندستانی ذہن کو حضوری فکر کے غلبے کی وجہ سے خاص طور پر مرغوب ہے۔

غالب ان بلندیوں کا سفر فکر و آگہی کی قوت پرواز سے طے کرتے ہیں۔ وہ جذبے کو بے خود نہیں ہونے دیتے۔ وہ عشق کے انفرادی آہنگ سے اس کے کائناتی آہنگ تک اپنی مفکرانہ بصیرت اور معنی آفرینی کے ذریعے پہنچتے ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری کی معنویت اس میں ہے کہ "انھوں نے غم عشق اور غم روزگار کے آگے سپر نہ ڈالنے کا عزم سکھایا" اور زندگی کی کامیابیوں اور ناکامیوں سے یکساں طور پر لطف اندوز ہوتے ہوئے ناکردہ گناہوں کی حسرت کا حوصلہ پیدا کیا۔ غالب زندگی کے غموں اور رکاوٹوں سے متصادم ہوتے ہیں تو شکستہ دل ہو کر یاس کے بھنور میں غرق نہیں ہو جاتے بلکہ مصائب اور شدائد کے مقابلے کے لیے ہمت آفریں تصورات پیدا کرتے ہیں اور ان کی آواز آرزو اور شکست آرزو کی آواز بن جاتی ہے۔

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز　　میں ہوں اپنی شکست کی آواز
تو اور آرائشِ خمِ کاکل　　میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل　　زنہار! اگر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے
ساقی بہ جلوہ، دشمن ایمان و آگہی　　مطرب بہ نغمہ، رہزن تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط　　دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ　　یہ جنتِ نگاہ، وہ فردوسِ گوش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں　　نے وہ سُرور و سوز، نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی　　اک شمع رہ گئی ہے، سو وہ بھی خموش ہے

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا
ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا
کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
نہ کبھی جنازہ اٹھتا نہ کہیں مزار ہوتا

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک
دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہوتے تک
عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہوتے تک
ہم نے مانا کہ تغافل نہ کروگے لیکن
خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک
یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہوتے تک

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے
کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے
باہمدگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے
دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے
دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مَے سے گلستاں کیے ہوئے
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے
جی ڈھونڈھتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

غالب کے ہاں شوق کی بے پایانی کا مضمون بار بار ملتا ہے وہ زندگی کو ایک بے تاب ارادۂ حیات کا مظہر ٹھہراتے ہیں "شوق عناں گسیختہ دریا کہیں جسے"۔ غالب کے نزدیک زندگی زحمت نہیں، وہ غم کو ادراک و بصیرت سے انگیز کرتے ہیں۔ ان کی حیات کو نظر میں رکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ کسی نہ کسی آفت میں مبتلا رہے۔ احباب واعزہ کی بے اعتنائی، اولاد کا دکھ، زمانے کی قدرناشناسی، مقدمے، اسیری، قرض خواہوں کے تقاضے وغیرہ وہ کون سی مصیبت تھی جس کا انھیں سامنا نہ کرنا پڑا لیکن وہ حوادث سے کہیں بھی مغلوب نہیں ہوئے۔ غم کے خلاف فکری، تہذیبی، نفسیاتی سبھی حربوں سے انھوں نے کام لیا ہے۔ تہذیبی حربوں میں انھوں نے تصوف کا سہارا لیا اور کائنات کو خیال کا چمن قرار دے کر اپنی بے سروسامانی کو قابل فخر ٹھہرایا اور نفسیاتی حربوں میں ان کی زندہ دلی اور جدت طرازی ہے جو غم کو شگفتہ اور گوارا بنا لیتی ہے۔ جس طرح میر نے غم عشق کی ناکامیوں سے کام لے کر محبت میں ایک سلیقہ نبھایا تھا، غالب نے بھی "اپنی ناکامیوں کو شگفتہ روئی اور حسرت طلبی کا پاسنگ بنالیا"۔

میر کے ہاں نہ یہ نفسیاتی گہرائی ہے نہ مفکرانہ شوخی۔ میر کی ذہنی افتاد دوسری تھی۔ وہ سراپا رہین عشق اور بندۂ غم تھے۔ انھوں نے عشق کی دلسوزی

اور دردمندی کو اپنے سینے میں بھر لیا تھا۔ بجھے بجھے اور کھوئے رہنے کی کیفیت ان کے مزاج کا حصہ ہے لیکن اپنی عظیم شخصیت اور گہرے جمالیاتی وجدان سے انھوں نے عشق اور زندگی کے وسیع ترین امکانات کا احساس حاصل کیا۔ یہ احساس نہ تو اس اخلاقی سطح پر ہوا ہے جس کی مثال آتش کے ہاں ملتی ہے اور نہ اس مفکرانہ سطح پر جہاں غالب کی ژرف بینی اور بصیرت کی نگاہ پہنچ جاتی ہے۔ میر کے یہاں زندگی کا گہرا تجربہ غم کا عرفان بن کر ظاہر ہوا ہے جس کی نوعیت آفاقی و وجدانی ہے۔

صوفیانہ تربیت، گہری دردمندی اور دروں بینی کی بدولت میر عالم مظاہر میں ایک بنیادی وحدت کارفرما دیکھتے ہیں۔ یہ وحدت خواہ عشق ہو، خواہ حسن، خواہ کچھ ہو، لیکن یہ خیر محض یا عین رحمت ہے۔ یہی خیر کل کا احساس شاعر کو جنس کی محدودیت اور لامحدودیت میں زندگی کی خوبیوں اور کمیوں میں یا اس کی فتح و شکست میں ایک ربط تلاش کرنے پر مجبور کرتا ہے جس سے شاعر اپنے تجربات میں بجائے تلخی کے ایک داخلی اعتماد اور پندار محسوس کرتا ہے۔ عشقیہ شاعری میں یہ خود اعتمادی خارجی مزاحم سے ٹکرا کر طرح طرح کے رنگ پیدا کرتی ہے۔ مثلاً وہ جب دنیا پر ایک دنیا ہی کے رہنے والے آدمی کی حیثیت سے نظر ڈالتا ہے تو اپنی ہستی میں زندگی کی رکاوٹوں اور مشکلوں پر قابو پانے کی قدرت محسوس کرتا ہے اور اسے زندگی جینے اور حسن چاہنے کے قابل معلوم ہوتا ہے۔

میر کی شاعری کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ بنیادی خیر کا یہی جذبہ ان کی محرومی اور دردمندی میں ٹھہراؤ پیدا کر رہا ہے۔ ان کا جذبۂ غم اور احساسِ شکست بظاہر یاسیت زدہ معلوم ہوتے ہیں لیکن دراصل ایسا نہیں۔

میر کے زمانے میں ایک پوری تہذیب کا چراغ گل ہو رہا تھا۔ شجاعانہ قوتیں فنا ہو گئی تھیں اور زندگی کی تھکی ماندی قوتوں کے پاس لے دے کر صرف مذہب کا سہارا رہ گیا تھا اور مذہب اس زمانے میں نام تھا رسمی تصوف کا۔ میر نے بھی بچپن میں عشق بسازد اور عشق بسوزد کی صوفیانہ تعلیم پائی تھی جسے

میر کی ذاتی ناکامیوں نے اور بھی بھڑکا دیا۔ میر نے اپنے زمانے کی صوفیانہ قدروں کو اپنے سوزِ باطن میں تپا کر انھیں نئی شکل دی اور شاعرانہ احساس کی سطح پر مسلکِ عشق کے نئے مذہب کی طرح ڈالی۔ یہ مذہب زندگی کے شخصی اور سماجی دونوں پہلوؤں کا رازداں ہے اور انتہائی خودداری اور شائستگی کے ساتھ اپنے زمانے کے درد و کرب اور حزن و اضطراب کا متحمل بنتا ہے۔ میر کے زمانے کے اکثر شاعر غم عشق اور غم روزگار کے ہاتھوں ہائے وائے کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن میر اس سارے درد و کرب کو اپنی روح میں ڈوب جانے دیتے ہیں اور پھر پورے وقار و سنجیدگی کے ساتھ خیر و صدق پر یقین رکھتے ہوئے دکھ سے تخلیقی معاملہ کرتے ہیں۔

میر کا عشق مثالی عشق نہیں۔ وہ مجنوں پر معترض ہیں کہ اس نے زندگی کے دکھوں اور غموں سے منہ موڑ کر محبوب کے لیے جان دے دی۔ عشق کا وفا آموز پہلو تو وہ ہے جہاں شخصی جراحتوں کے ساتھ ساتھ عاشق نے مذہب، سماج اور روزگار کے بھی چرکے سہے اور اپنے داخلی گداز و سوز سے زندگی کی پہاڑ سی رات کا سامنا کیا۔

میر کی عشقیہ شاعری کی اساس محبت نبھانے کا وہ سلیقہ ہے جو تمام عمر کی ناکامیوں سے کام لینے سے پیدا ہوتا ہے۔ نامرادانہ زیست کرنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ میر غم سے بچ بھی نہیں سکتے تھے کیونکہ وہ اپنے زمانے کے سچے نمائندہ ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے غم کو ایک مقدر کی طرح تسلیم کرنے کے بجائے غم کو زندگی کی قوت میں تبدیل کر لیا ہے۔ میر کی شاعری کو غور سے دیکھیں تو اس میں وہ شکست خوردگی جو انفعالیت کا نتیجہ ہے کہیں بھی نہیں ملے گی بلکہ اس کی تہوں میں وہ خاموش آگ اور مہذب بغاوت نظر آئے گی جو گہرے نظم و ضبط اور عرفان نفس کی منزل سے گزرنے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ مجنوں گورکھپوری میر کی شاعری کی شان ایک قسم کے تہذیبی تحمل کو قرار دیتے ہیں:

"یہ وہ تحمل نہیں جو مستی اور مجہولیت کا دوسرا نام ہے۔ یہ وہ تحمل ہے

جو انسان کی فکری اور عملی قوت میں توازن اور تمکنت اور مزید توانائی پیدا کرتا ہے۔ میر کے بیان میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اضطراب کی باگ تھامے ہوئے ہے جو اگر مچل گئی تو نہ جانے کتنوں کو مٹا کر رکھ دے گی"۔

میر انتہائی آلام و مصائب میں بھی انسانی پندار کا احساس دلاتے ہیں اور حوصلہ مندی سے زندگی کے بڑے سے بڑے غم اور درد کو سہل اور گوارا بنا لیتے ہیں۔ میر کے ان اشعار کو تامل سے پڑھیے۔ آپ کو احساس ہوگا کہ ان میں خاموش آگ کی وہ لپٹ ہے جو کبھی سرد نہیں پڑتی.

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

دور بیٹھا غبار میر اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

مرے سلیقہ سے میری نبھی محبت میں تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

پھاڑا تھا جیب پی کے مئے شوق ہم نے میر مستانہ چاک لوٹتے داماں تلک گئے

اے شورِ قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جائیں اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا دینا

ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

جو ہو میر بھی اس گلی میں صبا بہت پوچھیو تو مری اور سے

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشمِ گریہ ناک مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

دلِ پُر خوں کی اک گلابی سے عمر بھر ہم رہے شرابی سے

کیا ہے گلشن میں جو قفس میں نہیں   عاشقوں کا جلا وطن دیکھا

شکوۂ آبلہ ابھی سے میر   ہے پیارے ہنوز دلی دور

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا   دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

مجھ کو ملنے کا ڈھب کچھ نہ آیا   نہیں تقصیر اس ناآشنا کی

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے   عمر نے ہم سے بے وفائی کی

نامرادی ہو جس پہ پروانہ   وہ جلاتا پھرے چراغ مراد

هر طرف ہیں اسیر ہم آواز   باغ ہے گھر ترا تو اے صیاد

نامرادی کی رسم میر سے ہے   طور یہ اس جوان سے نکلا

یوں پھرتا ہوں دشت و در میں دور اس سے میں سرگشتہ
غم کا مارا آوارہ جوں راہ گیا ہو بھول کوئی

تمنائے دل کے لیے جان دی   سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام   آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

میر مت عذر گریباں کے پھٹے رہنے کا کر   زخم دل چاک جگر تھا کہ سلایا نہ گیا

خاک میں مل کے میر اب سمجھے بے ادائی تھی آسماں کی ادا

دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش ایک عالم کے سر بلا لایا

ماہیت دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے یک قطرہ خونِ دل یہ طوفان ہے ہمارا

میر اور غالب کے الگ الگ انفرادی رنگ کے باوجود ان دونوں کی عشقیہ شاعری کی جو مشترک خصوصیت اوپر کے تجزیے میں بار بار سامنے آتی ہے یہ ہے کہ وہ جسم و جمال کی واردات تک محدود نہیں رہتے بلکہ عشق و محبت کی عام سطح سے بلند ہوکر عشقیہ شاعری کا رشتہ بے پایاں زندگی سے جوڑتے ہیں۔ ان کی شاعری میں عظمت کے جوہر دراصل وہیں سے چمکنا شروع ہو جاتے ہیں جب اس کا رخ پوری کائنات کی طرف ہو جائے یا اس کی تھرتھراہٹوں میں وہ آہنگ سنائی دینے لگے جسے آفاقی کہا جاسکتا ہے۔ اس مقام سے یہ شاعر اپنے اصلی روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور بڑے معلوم ہونے لگتے ہیں، اپنی تخلیقی شخصیت کے اعتبار سے بھی اور اپنے تصور عشق کے اعتبار سے بھی۔ اردو شاعری کو تقلیدی روش سے آزاد کرانے اور غیر فطری یا افلاطونی تصور عشق سے الگ کرنے میں میر اور غالب کا بڑا ہاتھ ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کو نہ صرف فطری انسانی روش پر لگایا بلکہ اسے بلندی اور عظمت بھی عطا کی۔ میر اور غالب جیسی ہستیاں ہندستانی ماحول اور ہندستانی فضا ہی میں پیدا ہوسکتی ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری فارسی کی روایتی روش سے ہٹ کر ہے۔ ان کی شاعری اپنی وسعت، آفاقیت اور بصیرت کی بنا اپنے جمالیاتی تصور پر رکھتی ہے، جس کا ہندستانی ملکی روح تقاضا کرتی ہے۔ ہم نے پہلے کہا تھا کہ ہندستانی طبیعت کی شدت احساس اور جوش جذبات کے مدنظر یہاں انسانی عشق و محبت کے تعلقات کو زندگی کے کسی بھی شعبے میں شجر ممنوعہ قرار نہیں دیا گیا اور جس کی اہمیت ہمیشہ تسلیم کی گئی ہے۔ جنسی جذبے کی یہ آزادی زوال کے زمانے میں لذت اندوزی اور نفس پروری کے رجحانات کی شکل بھی اختیار کرلیتی ہے، جیسا کہ

ہماری لکھنوی دور کی غزل میں ہوا۔ ہندوستان کی صدیوں کی تاریخ میں ایسی بے اعتدالیوں کی مثالیں اور بھی ہیں۔ لیکن ہندوستان میں عشق کا اعلیٰ میلان فطری جنسی جذبات کی تقدیس اور تطہیر کا ہے جیسا کہ بالخصوص میر کی شاعری میں ملتا ہے۔ ہندستانی ذہن مجاز کو نہ تو مذموم ٹھہراتا ہے نہ اسے حقیقت سے الگ قرار دیتا ہے بلکہ اس کی فطری اساس کو تسلیم کرتے ہوئے اس کی لازمیت اور رفعت پر نظر رکھتا ہے، تاکہ فرد خواہشات کے دباؤ اور جوش جذبات میں اعتدال کی راہ سے ہٹ کر نفس پروری کا شکار نہ ہوجائے۔ جنس کے تصور میں تقدس کی اس چھوٹ سے محبت کا درجہ کم و بیش عبادت کا ہوجاتا ہے۔ یہ پہلو میر کی شاعری میں خاصا نمایاں ہے جہاں عشق بجائے خود قابل پرستش بن گیا ہے اور جہاں تہاں اس کی تجلی نظر آتی ہے۔ اس کی بدولت جنس کا تصور ایک طرف سطحی نہیں ہونے پاتا اور دوسری طرف محبوب کی ذات معبود کی سچائی کا درجہ حاصل کرلیتی ہے۔ غالب کا وجدان آفاقی سنگیت کا رازداں ہے لیکن اس کے وسائل یکسر دوسرے ہیں۔ جبکہ میر کا محبوب ساری کائنات میں کارفرما ہے۔ میر کی شاعری محبت کے تقدس اور آفاقیت کی تفسیر ہے۔ وہ محبت کے عام ترین تجربات کو اس کی خاص ترین کیفیات اور عشق کی مادی کثافتوں کو روحانی لطافتوں میں سمو دینے کا حیرت انگیز ملکہ رکھتے ہیں جو کسی دوسرے کے یہاں اس حد تک ممکن نہیں۔ میر کے ذہن کی یہی ساخت انھیں ہندستانی مزاج سے قریب تر لے آتی ہے۔ عشقیہ شاعری کی سطح پر ہندستانی ذہن و روح سے ہم آہنگی کی جیسی صلاحیت میر رکھتے ہیں وہ بے مثل ہے۔ میر کی زبان کی نرمی اور گھلاوٹ، ان کا مانوس لہجہ، ان کی دھیمی حزنیہ لے، ان کی طبیعت کا گداز اور کم نمائی، ان کا ضبط و تحمل، دلسوزی، اندر ہی اندر گھلتے رہنے کا انداز اور تصوف اور تغزل کو ایک کردینے کا سلیقہ، نیز سپردگی و گمشدگی و محویت وہ خصوصیات ہیں جو ان کی شخصیت کو ہندستانی ذہن و مزاج کے لیے زیادہ سے زیادہ مثالی بنا دیتی ہیں۔ اردو کی عشقیہ شاعری کے تاجدار اور خدائے سخن میر تقی میر ہی ہیں، جبکہ غالب کی عظمت کا گوشہ دوسرا ہے۔ ان کی آگہی و بصیرت، معنی آفرینی، ژرف

بنی، بذلہ سنجی، آزادہ روی اور بدیع گوئی خاص ان کی ہے جس کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا۔ غالب کے ذہن کی ساخت کا کوئی تعلق ہندستانی طبیعت سے ہو سکتا ہے تو وہ اس مابعدالطبیعیاتی اور فکری نہاد سے ہے جس کی بدولت ہندستانی ذہن کو فکر و فلسفے سے غیر معمولی نسبت رہی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو غالب کے تخلیقی جوہر کی نسبت اپنشدوں کے تفکرانہ تجسس اور مابعدالطبیعیاتی فکری عمق سے قرار پاتی ہے، جبکہ میر کا تخلیقی وجدان بھگتی کے وفورِ عشق و محبت اور درد و سوز میں ڈوبا ہوا ہے۔ بہر حال جہاں تک عشقیہ شاعری کے اُس مزاج کا تعلق ہے جسے ہر دور کے شاعروں نے سراہا ہے اور جس کی پیروی کو باعث فخر جانا ہے، وہ میر ہی کا مزاج ہے جو ہندستانی روحانی اور جذباتی افتاد کا زیادہ سے زیادہ ساتھ دیتا ہے۔

باب سوم

اردو غزل کا جمالیاتی پہلو (۲)

تصورِ حسن و جمال

تصورحسن و جمال

تصورعشق کی طرح اردو غزل کا تصورحسن و جمال بھی ہندستانی فضا کا پروردہ ہے۔ اردو غزل کے بارے میں یہ غلط فہمی افسوس ناک حد تک عام ہے کہ اس کا محبوب فارسی غزل یا ایرانی غزل سے جوں کا توں لے لیا گیا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ اردو غزل میں رسمی و روایتی طور پر محبوب کا ایرانی تصور چلن میں رہا ہے لیکن رفتہ رفتہ یہ پس منظر میں چلا گیا۔ اردو غزل اس وقت تجربہ کے نشیب و فراز سے گزر رہی تھی اس کی لے اور مزاج متعین نہیں ہوا تھا۔ اس سے پہلے وہ دکن میں محبوب کے ہندی تصور کو آزما چکی تھی۔ شمالی ہندوستان میں چونکہ ایرانی تمدن کے اثرات اور فارسی شاعری کا رواج نسبتاً زیادہ تھا، اردو غزل میں حسن و جمال کا ایرانی تصور راہ پا گیا۔ ادھر اسے مظہر پرستی کی صوفیانہ روایات سے بھی مدد ملی۔ لیکن یہ تصور ملکی ذہنی افتاد اور مزاج سے ہم آہنگ نہیں تھا۔ اس لیے مستقل رنگ کی حیثیت اختیار نہ کرسکا اور میر و سودا کے بعد چلن میں نہ رہا۔

واقعہ یہ ہے کہ اردو غزل نے احساس جمال کی ہندی اور ایرانی دونوں راہوں پر چل کر دیکھا اور ان میں سے کوئی بھی راہ اسے راس نہ آئی۔ ہندی روش کو اس لیے ترک کردینا پڑا کہ وہ ہند ایرانی معاشرت کے پردہ اور ربط ضبط کے قاعدوں کے خلاف تھی اور ایرانی فارسی روش اس لیے قابل قبول نہ ٹھہری کہ وہ بڑی حد تک غیر فطری تھی اور ہندستانی ذہن کے جمالیاتی تقاضوں کو پورا کرنے کی اہل نہ تھی۔ چنانچہ اردو غزل نے اعتدال کی راہ نکالی اور ایرانی و ہندی

تصورات کے امتزاج سے ایک نیا تصور قائم کیا۔ یہ نہ خالص ہندی ہے نہ ایرانی بلکہ اس کی سرشت دونوں کے خمیر سے ہوئی ہے۔ اس کا منصب ایک ایسے سماج کے تقاضوں کو پورا کرنا ہے جس میں ہندو بھی شامل ہیں اور مسلمان بھی۔ مقامی جمالیاتی احساس حسن امرد کا قائل نہیں اس لیے حسن و جمال کے ہند ایرانی تصور کے تحت اردو غزل میں محبوب کی جو تصویر پیش کی جاتی ہے اس کا تعلق طبقۂ نسواں سے ہے۔ لیکن چونکہ حسن کی جسمانیت، لوازمات اور اوصاف کا کھلم کھلا بیان ہند ایرانی معاشرے میں معیوب سمجھا جاتا تھا، اس کے ذکر میں مذکر افعال کا التزام برقرار رہا تاکہ جنس کی تخصیص پر پردا پڑا رہے۔ فارسی میں فعل کی تذکیر و تانیث ہے ہی نہیں، چنانچہ اردو میں مذکر افعال کا استعمال اس وجہ سے بھی جاری رہا۔ غزل کا مزاج یوں بھی ایمائی اور رمزیہ ہے جو واقعیت کی اجازت کم ہی دیتا ہے۔ نتیجتاً مذکر نحوی ڈھانچہ اردو غزل کو راس آگیا اور رفتہ رفتہ یہ التزام ہمیشہ کے لیے قائم ہوگیا۔

محبوب کا یہ ہند ایرانی تصور سب سے پہلے ولی کے ہاں ملتا ہے۔ ولی کی شاعری کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں ہندی اور ایرانی تصورات کی ہم آہنگی سے ایک نیا رنگ پیدا ہوگیا ہے جس کا اثر اولین شعرائے دہلی پر بھی پڑا۔ یہ رنگ ایہام گویوں اور حاتم و مظہر کے زمانے میں ایرانی عناصر کی فراوانی کی وجہ سے کچھ دب سا جاتا ہے لیکن میر و سودا کے دور سے اپنے مقام کو پالیتا ہے۔ اس کے بعد سے یہ اردو غزل کے ہر دور میں برابر موجود رہا ہے۔

ذیل میں ہم ہندی اور ایرانی تصور کا سرسری جائزہ لینے کے بعد اردو غزل کے بنیادی تصور حسن سے بحث کریں گے۔

دکنی شاعری میں محبوب کے ہندی تصور کی فراوانی ہے۔ دکن اور گجرات کے اردو شاعر زیادہ تر احمد آباد، گول کنڈہ، بیجاپور اور اورنگ آباد کے علاقوں کے باشندے تھے۔ ان علاقوں کی معاشرت میں ایرانی عناصر کا وہ غلو نہیں تھا جو اس وقت کی دہلوی معاشرت میں تھا۔ بہمنی، عادل شاہی اور قطب شاہی تاجداروں کے زمانے میں دکن میں اتحاد پسندی کی جو فضا تیار ہوئی تھی،

اس میں ہندستانی ملکی قدروں اور مقامی روایتوں کا احترام قدم قدم پر ملحوظ رکھا گیا تھا۔ چنانچہ اس زمانے کی اردو شاعری میں بھی عشق و عاشقی کے وہی مضامین اور حسن کے وہی معیار اپنا لیے گئے جو گردو پیش کی گجراتی، مرہٹی یا تلنگی شاعری میں موجود تھے۔ فارسی غزل میں محبوب یا تو امرد تھا یا جنس کی تخصیص نہیں تھی۔ اس کے برعکس دکنی غزل میں علانیہ طور پر اسے جنس اناث سے قرار دیا گیا۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے فارسی افعال میں مونث اور مذکر کی تفریق نہیں اردو میں یہ التزام ہے۔ چنانچہ دکنی شاعر محبوب کے لیے مونث افعال لانے لگے اور مقامی محبوب اپنے تمام تر لوازماتِ حسن کے ساتھ اردو غزل میں جلوہ آرا نظر آنے لگا۔ یہ رجحان محمد قلی قطب شاہ سے نصرتی تک برابر جاری رہا۔

محمد قلی کا تخیل سراسر ہندستانی تھا۔ بقول ڈاکٹر زور ہندوستان سے باہر اس کے لیے بہت کم "موہنی" تھی۔ چونکہ وہ ایک تلنگی عورت کے بطن سے تھا، مقامی ذوق و احساس اسے ورثہ میں ملا تھا۔ اس کے حرم میں مسلمان محلات کے علاوہ رانیوں کی بھی ایک بڑی تعداد موجود تھی۔ چنچلم کی ہندو رقاصہ بھاگ متی سے اس کے عشق کے قصے آج تک مشہور ہیں۔ بقول خود وہ بنا ہی عشق و عاشقی کے لیے تھا۔ اپنی شاعری میں بھی اس نے اپنے ذوق و شوق کا پتا دیا ہے۔

محمد قلی کا کمال حسن و جمال کی ارضیت اور بدنیت ہے۔ وہ حسن کے طربیہ وجدان کو شعر کے سانچے میں ڈھالنے پر بے پناہ قدرت رکھتا ہے، اس سے رنگ اور رس کی ایسی فضا تیار کرتا ہے کہ دیدہ و دل دونوں اس میں جذب ہو جاتے ہیں۔

محمد قلی کا محبوب کم سن یا نوخیز نہیں۔ یہ حسن و شباب کی سرمست موج ہے جس کی رنگینی اور کیف آگینی سے ساری فضا شرابور نظر آتی ہے۔ یہ بے درد سہی لیکن درد آشنا بھی ہے۔ اس کی بے نیازی میں نیاز اور بے التفاتی میں کار آگہی ہے۔ محمد قلی نے اس کے بہترین مرقع بارہ پیاریوں میں پیش کیے ہیں۔ اس کی غزل کا میخانہ بھی محبوب کے اسی تصور سے آباد ہے۔ کہیں یہ دکن

کی ''کوتلی'' سکھی ہے جس کا رنگ کندنی ہے، دانت نورتن جڑے ہیں، بات کٹاری ہے اور چوٹی ناگ ہے اور کہیں یہ ہندی گوری ہے — مرگ نینی، امرت بچنی، گن بھری۔ یہ رنگ اور روپ کے باغ کی کلی ہے۔ اس کی بدمست چال ہاتھی کو شرماتی ہے۔ اس کا مکھ سورج مکھی ہے۔ رخسار کنول ہیں اور بھنویں ان پر جھکے ہوئے بھنورے۔ اس کی ساڑھی بیل کی طرح اس کے جسم سے لپٹی ہوئی ہے اور شباب کی شاخ پر جوبن کے پھل لگے ہیں۔ اس کے ''اتاولے پن'' میں، اس کی کونپلی کچ میں، اس کے چرن اس کے چلن اور اس کے ہلن ڈلن میں ایسی سرخوشی اور سرمستی پائی جاتی ہے کہ اس کا تجزیہ آسان نہیں۔ ملاحظہ ہوں چند شعر:

تجھ مکھ کنول پہ پھرتا ہے بھونرا ہو کر اکاس
دیوے یہ چوں پتنگ پھرے بے خبر اکاس

چڑھی ہے نیہہ کی مستی سکی کوں پیوں کے سنگ تے
چرن سرخوش، چلن سرخوش، ہلن سرخوش، ڈلن سرخوش

ترے قد سدرہ و طوبیٰ نمن سچلا سُہاتا جو
لگے نورس بھرے میوے رنگیلی تج کوں او دو کچ

تو سولہ سنگاراں کوں جب پین آئے
تجھے دیکھ کر پائے عیشاں آنند

بالی سندر آلی اہے گلال کی ڈالی اہے
بالاں کی مہکاری سہیں جس مکھ گلالی اہے

کوتلی بالی نیہہ میں اتاولی کھڑی   عشق اوتالی سوں پیا تیں مد بھری

بجن بولے رنگیلی جیسے موتی کہ جس موتیاں سوں جیو دم ساز باعث

نبی صدقے قطب شاہ کو چھنداں سوں رنگیلی موہنی سندر رتجھائی

ہندی شاعری میں عشق کے جذبات کا اظہار اکثر عورت کی زبان سے ہوتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے ہاں یہ انداز موجود ہے:

انگن کانچ پر موتی چوتی بچھاوں کہ سائیں کے پھلل پگ اس اوپر بنائی

گگن کے طبق موتیاں سوں بھری ہوں پیار آرتی تائیں پیو کوں بلا منج

کھوا پھڑکے آویں گے من ہرنا لگوں گی آج پیا کے چرنا

تمن بن دیس منج نس ہے تمن سوں رین منج دن ہے
کھڑی اک پانو پر جوں سرو ملنے کی اوتاولی میں

چھبیلی ہے صورت ہمارے سجن کی کیا پوتلی اس کہوں اپ نین کی

کیوں پڑیا گرد چمن کا تیرے دامن پر پیا ڈھلیں وو گرد کی خاطر انجھواں نین تے بہر

دکنی شاعری میں محبوب کے ہندی تصور کی مزید مثالیں ملاحظہ ہوں:

وجہی

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آ مل رے پیا
تج بن منجے جینا بہوت ہوتا ہے مشکل رے پیا

کھانا برہ کیتی ہوں میں پانی انجھو پیتی ہوں میں
تج تے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا

ہر دم تو یاد آتا منجے اب عیش نیں بھاتا منجے
برہا لو سنتاتا منجے تج باج تل تل رے پیا

غواصی

پیا باج پیالا پیا جائے نا پیا باج یک تل جیا جائے نا
کہتے ہیں پیا بن صبوری کروں کیا جائے جا نا کیا جائے نا
سجن یو مرا مج سوں بیدل ہوا ہریک تل مجھے یوں کہا جائے نا

نصرتی

مغرور بے خبر ہے حد سوں مدن کی بالی عالم کے جیو لینے لو چن میں ہے سولالی
کڑوے بچن ہنسی میں یوں او چھپا لجاوے کرتے ہیں مکھ مٹھا جیون دارو پلا کسالی

ہاشمی

سجن آویں تو پردے کے نکل کر بہار بیٹھوں گی
بہانا کرکے موتیاں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

اونو یہاں آوکئیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہیں
اٹھلتی ہور مٹھلتی چپ گھڑی دو چار بیٹھوں گی

ولی

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یو آگ بجھاتی جا

تجھ چال کی قیمت سوں نیں دل ہے مرا واقف
اے ناز بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا

اس رات اندھاری میں مت بھول پڑوں تس سوں
ٹک پاؤں کے جھانجھے کا آواز سناتی جا

تجھ مکھ کی پرستش میں گئی عمر مری ساری
اے بت کی پجن ہاری اس بت کو پجاتی جا

تجھ عشق میں دل جل جل کر جوگی کی لیا صورت
یک بار اسے موہن چھاتی سوں لگاتی جا

گھنالے بال بالے کے بلا کی بیل ہیں گویا
جنم عاشق کشی کرنا سکھی کے کھیل ہیں گویا

اس گن بھری چنچل نے لیا مکھ پہ جب آنچل
قربان کیا اُس پہ شہِ خاوری کے تیں

ترے بن مجکوں اے ساجن یو گھر اور بار کرنا کیا
اگر تو نہ اچھے مجکوں تو یو سنسار کرنا کیا

تمھیں ملنے سوں گر اپنے سہاگن نہ کروگے مجھ
تو جوڑا گجگری کا اور کریلا دھار کرنا کیا

ولی کے زمانے میں مغلیہ فتوحات کی وجہ سے دکن کی معاشرت میں ہند ایرانی عناصر کا غلبہ ہونے لگا تھا۔ ولی نے نہ صرف دکن میں یہ اثرات قبول کیے بلکہ شمالی ہندوستان کے سفر کے دوران بھی ان سے بلاواسطہ اثر لیا۔ دہلی میں جیسا کہ روایت ہے انھیں شاہ سعداللہ گلشن نے جو ہدایت کی تھی[1] انھوں نے اس پر پورا عمل کیا اور مقامی تصورات کے ساتھ ساتھ فارسی مضامین کو بجنسہ غزل میں باندھنا شروع کردیا۔ فارسی مضامین ولی سے پہلے بھی دکنی شاعری میں مروج تھے، لیکن ان کی حیثیت غالب عنصر کی نہیں تھی۔ ولی کے بعد اردو شاعری میں فارسی اثرات کا غلبہ ہوگیا۔

ولی کے اثر سے دہلی میں جو شاعری شروع ہوئی اس میں ہندی

---

۱ "ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند، در ریختہ بکار ببر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت"
نکات الشعرا، ص ۹۰

تصورات بڑی حد تک دب گئے۔ فارسی موضوعات اور مضامین کا ایسا سیلاب آیا کہ ہندی روشیں یکسر منسوخ ہوگئیں۔ اردو غزل میں ہندی محبوب کی جگہ اب اس نوخیز امرد نے لے لی جو ایران کے میکدوں میں ساقی گری کے فرائض انجام دیتا تھا۔ پیا، پیو، پیتم، ساجن اور من ہرن کے الفاظ میر و سودا کے زمانے تک استعمال تو ہوتے رہے[1] لیکن ان کے اگلے معانی معزول ہوگئے اور ان کی پشت پر محبوب کا وہ تصور نہ رہا جو محمد قلی اور دوسرے دکنی شاعروں کے یہاں تھا۔

حاتم و آبرو کا زمانہ دراصل اردو شاعری میں ذہنی ردعمل کا زمانہ ہے۔ ولی کی شاعری کے اثرات دہلی پہنچنے سے پہلے دہلی کے اہل قلم ایک ذہنی کشمکش میں گرفتار تھے۔ یہ ریختہ کو ہیچ و پوچ سمجھتے تھے اور فارسی میں شوق سخن کیا کرتے تھے لیکن اہل ایران ان کی زبان دانی کے معترف نہیں تھے اور انھیں خاطر میں نہیں لاتے تھے جس سے یہ یک گونہ احساس کمتری کا شکار تھے۔ ولی کی غزل نے پہلی دفعہ اردو کی صلاحیتوں کو آشکارا کیا۔ چنانچہ خواص و عوام فارسی کو چھوڑ کر اردو کو اپنانے لگے۔ اب اہل ایران کے مقابلے میں اپنی برتری اور افضلیت جتانے کا صرف یہی راستہ تھا کہ فارسی کے مضامین اور موضوعات ویسی ہی

---

1 فائزدہلوی. دنیا میں اے سریجن تجھ سا نہیں ہے موہن

خان آرزو: بھر کر نظر نہ آیا ہم کو سجن ہمارا گویا کہ تھا چھلاوہ وہ من ہرن ہمارا

آبرو: جدائی کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیے کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا

تاجی: نمکیں حسن دیکھ کر پی کا رنگ گل کا لگے مجھے پھیکا

یک رنگ. یک رنگ پاس اور سجن کچھ نہیں بساط رکھتا ہے یہ دو نین کہو تو نذر کرے

بہار (ٹیک چند) دل ہمارا لے کے کیوں انکار کرتے ہو سجن کس سے سیکھے ہو یہ تم لے کر مکر جانے کی طرح

مظہر. کوئی آزردہ کرتا ہے سجن اپنے کو اے ظالم یہ دولت خواہ اپنا مظہر اپنا جان جاں اپنا

سودا. اب کے بھی دن بہار کے یوں ہی چلے گئے پھر پھر گل آچکے پہ سجن تم بھلے گئے

قائم. قاصد کو دے نہ اے دل اس گل بدن کی پاتی
چل خود ہی لے چلیں ہم اپنے سجن کی پاتی

حاتم: جس کو پی کا خیال ہوتا ہے اس کو جینا محال ہوتا ہے

بعد میں حاتم نے لفظ "پی" کو "تیرا" سے بدل دیا۔ دیوان زادہ (مرتبہ ۱۱۷۹ھ) میں یہ شعر اس تبدیل شدہ صورت میں ملتا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ اس زمانے میں محبوب کا ہندی تصور کتنی تیزی سے بدل رہا تھا۔

نزاکتوں اور لطافتوں سے اردو میں باندھ کر پیش کیے جائیں۔ یہ رجحانات متقدمین کے پہلے دور میں شدت سے کار فرما رہے۔ غزل کے مذاق حسن پر اس کا اثر یہ ہوا کہ ہندی محبوب کے حسن و شباب کی جگہ اب ایرانی معشوق کی کم سنی اور سادہ روی کا ذکر ہونے لگا لیکن ان تصورات کو جس چیز نے قائم کیا وہ روایتی تصوف کا چلن تھا۔

تصوف جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے، اس زمانے میں تہذیب اور اخلاق کا سرچشمہ سمجھا جاتا تھا۔ شاعری پر بھی اس کا بہت گہرا اثر تھا۔ ویسے تو اردو شاعری کے ہر دور میں تصوف کی کارفرمائی رہی ہے لیکن قدما یعنی ولی سے میر و سودا کے زمانے تک شاعری اور درویشی کا چولی دامن کا ساتھ تھا۔

تصوف میں خدا تک پہنچنے کا واحد وسیلہ عشق ہے۔ عشق حقیقی کی منزل تک پہنچنے کے لیے تزکیۂ نفس اور تنقیہ قلب ضروری ہے جو مجاز ہی کی راہ سے ممکن ہے۔ عشق مجازی میں مظہر کا وجود اس لیے پیشِ نظر رہتا تھا کہ اس کے احساس سے دل چوٹ کھاتا رہے اور عشق و محبت کے اعلیٰ اور ارفع جذبات پیدا ہوتے رہیں۔ بہ قول ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی:

"اس ریاضت یا تعلیم میں عموماً تین باتیں پیش آتی ہیں۔ اولاً تو یہ کہ بعض مجاہد زہد و اتقا اور نفس کشی کی بدولت اس میں کامیاب ہوئے اور انھوں نے دنیا اور اس کے علائق پر ایک ہمہ گیر بصیرت حاصل کرلی۔ ان کی محبت کا دائرہ ایسا وسیع ہوگیا کہ نہ عاشق کی قید رہی، نہ معشوق کی اور اللہ سے لو لگ گئی۔ ایسے برگزیدہ اور خدا رسیدہ بزرگوں کی تعداد بہت ہی کم ہے۔ دوسرے یہ کہ بعض مجاہد اپنے مظہر کے وجود سے آگے نہ بڑھ سکے اور اس کا سوز، اس کی الفت ان کی زندگی اور ان کی گرمی محفل کا باعث ہوا، ان کی تعداد بھی بہت زیادہ نہیں ہے۔ تیسرے وہ لوگ جو اپنے نفس پر قابو نہ رکھ سکے اور بجائے مظہر پرستی کے مظہر بازی پر اتر آئے۔ نفس پر قابو چونکہ بہت مشکل امر ہے اس لیے یہ لغزش بہت زیادہ عام ہوگئی بلکہ ایک فیشن بن گئی"۔ (۱)

---

۱ دہلی کا دبستان شاعری، ص ۳۱۵

متقدمین میں سے بعض مظہر بازی میں عملاً گرفتار تھے۔ ان میں سے تاباں، احمدیار، رسوا، ضیا، صلاح الدین پاکباز اور میر حسن کے نام قابل ذکر ہیں۔ حسن پرستی کی اس روایت کے امام آبرو ہیں۔ محمد مکھن سے ان کی دوستی مشہور تھی۔ اردو شاعروں کی ایک بڑی تعداد ایسی بھی تھی جو محض رسماً یا رواجاً اس قسم کے مضامین باندھ لیتے تھے لیکن یہ روش ہندستانی احساس جمال سے مناسبت نہیں رکھتی تھی، اس لیے رفتہ رفتہ ترک ہوگئی۔ ایرانی میکدوں کے ساقی کی یہ نقل اور تصوف کے مسخ شدہ مظہر کی یہ شکل میر و سودا کے بعد سے معدوم ہونے لگی۔ مصحفی، انشا اور جرأت کے زمانے تک یہ رنگ بالکل معزول ہوگیا۔ ویسے متوسطین اور متاخرین کے ہاں کہیں کہیں اس کی جھلک نظر آجاتی ہے لیکن یہ روایتی اور رسمی ہے اور ماضی کی بازگشت ہے، نفس شاعری سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔

احساس حسن و جمال کے جن دو اسالیب کا اوپر ذکر کیا گیا یہ دونوں زیادہ دیر تک غزل کا ساتھ نہ دے سکے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے اختلاط سے جو نیا معاشرہ وجود میں آیا تھا اس کی جذباتی اور جمالیاتی تسکین ان دونوں میں سے کسی سے نہ ہوسکتی تھی۔ حسن کا کھلا ڈلا ہندی تصور پردہ کے معارض و مخالف تھا اور اس کا ایرانی رنگ ہندستانی مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا۔ نئے تہذیبی اور سماجی حالات نئے تصورات کا مطالبہ کررہے تھے۔ اس وقت وہی تصور کامیاب ہوسکتا تھا جس میں دونوں تہذیبی روایات کا احترام ہو۔ اس کا پہلا واضح ثبوت ولی کے کلام میں ملتا ہے۔

ولی کی شاعری قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے انتزاع کے زمانے میں وجود میں آتی ہے۔ گیارہویں صدی ہجری کے آخر تک دکن قلمرو مغلیہ میں شامل ہوچکا تھا۔ اس سے دہلی و دکن کے تعلقات پھر سے تازہ ہوئے اور سورت، احمد آباد اور اورنگ آباد پر دہلی کے تمدن و معاشرت کا گہرا اثر پڑنے لگا۔ اردو شاعری پر اس کا یہ اثر ہوا کہ قدیم دکنی کی جگہ اردوئے معلٰی لینے لگی۔ قدیم ہندی تصورات کا زور کم ہوگیا اور نئے ہند ایرانی اثرات کی کارفرمائی بڑھنے

لگی۔ ولی کی شاعری کا بڑا حصہ قدیم و جدید کے اس حسین امتزاج کی بہترین مثال ہے۔ اس میں خاصی تعداد ایسے اشعار کی ہے جو ہندی اور ایرانی تصورات کا سنگم کہے جاسکتے ہیں۔ حسن و جمال کا ہندایرانی تصور اسی خوش کن امتزاج کا نتیجہ تھا۔ ولی کا کمال یہ ہے کہ اس نے غزل میں ہندی اور ایرانی تصورات کے ان دو دھاروں کو جو اب تک الگ الگ بہہ رہے تھے گویا ایک کر دیا۔

زبان کی طرح تصورات کے اعتبار سے بھی ولی کی شاعری میں تین رنگ خاص طور پر نمایاں ہیں۔ اس کا ابتدائی حصہ ٹھیٹھ دکنی رنگ میں ہے۔ ایسے اشعار میں محبوب کا ہندی تصور بالعموم سامنے آتا ہے جس کا ذکر پہلے کیا گیا۔ دوسرا حصہ فارسی کی تقلید اور تصوف کے تقاضوں کا غماز ہے۔ اس میں ولی نے اپنے خاص خاص ہم جنس دوستوں کا ذکر اکثر کیا ہے۔ لیکن شعری ارتقا کے ساتھ ساتھ ولی کی زبان جیسے جیسے اردوے معلٰی سے قریب تر ہوتی گئی، محبوب کے یہ تصورات بھی ایک زیادہ رچے اور سنورے ہوئے ہند ایرانی تصور کے لیے جگہ خالی کرنے لگتے ہیں۔ ولی کا اصلی اور مستقل رنگ اسی تصور سے عبارت ہے۔ اس کے تحت محبوب کے اوصاف نساء اور لوازمات حسن کا ذکر تو کیا جاتا ہے لیکن ان کے لیے مذکر افعال استعمال کیے جاتے ہیں اور بیان میں کہیں بھی ہند ایرانی خوش سلیقگی اور ضبط و نفاست ہاتھ سے نہیں جانے پاتی۔ چونکہ یہ رنگ تاریخی اور تہذیبی ضرورتوں نے پیدا کیا تھا آگے چل کر اردو غزل میں یہ بہ منزلہ ایک رکن کے قرار پاگیا۔ سب سے پہلے ولی کے کلام سے اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

سجن تم مکھ ستی کھولو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جیوں گل سوں نکستا ہے گلاب آہستہ آہستہ
ادا نکہت کی گرمی سوں پسینا جب زنخداں پر
کہ جیوں خم سے نکستی ہے شراب آہستہ آہستہ
ہزاروں لاکھ خوباں میں سجن میرا چلے یوں کر
ستاروں میں چلے جیوں ماہتاب آہستہ آہستہ

سلونے سانورے پیتم ترے موتی کی جھلکاں نے
کیا عقد ثریا کوں خراب آہستہ آہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شب خلوت میں گل روسوں
خطاب آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ

کیوں کہ حاصل ہو مجھ کوں جمعیت
زلف تیری قرار کھوتی ہے

ولی اس گوہر کان حیا کی کیا کہوں خوبی
مرے گھراس طرح آتا ہے جیوں سینے میں راز آوے

اجالے کوں اس مکھ کے دیکھے ستی
خجالت سوں گئی رات چندر چھپا

گل ہوئے غرق آب شبنم میں
دیکھ اس صاحب حیا کی ادا

وہ ہے گلزار آبرو کا گل
حق نے جس کو دیے حیا کے نین

سراج اورنگ آبادی

مشتاق ہوں میں تیری فصاحت کا ولیکن رانجھا کے نصیبوں میں کہاں ہیر کی آواز

پتلی ہماری نین کے جھروکے میں بیٹھ کے بیکل ہو جھانکتی ہے پیارا کب آئے گا

رخسار یار حلقہ کاکل میں ہے عیاں یا چاند ہے سراج اماوس کی رات کا

ہے ترے قد پہ زلف خم در خم　　نخل صندل پہ ناگ جیوں لٹکے

ترا رخ دیکھ کر جل جائے جل میں　　کہاں یہ رنگ یہ خوبی کنول میں

فائز دہلوی

وہ چراغاں وہ چاندنی کی رات　　سیر، ہت پھول و پھل جھڑی ہے یاد
ہو دوانا جنگل میں کیوں نہ پھرے　　جس کو وہ سایۂ پری ہے یاد

مرا دل بند ہے اس نازنیں پر　　عجب اس خوش لقا میں ایک آن ہے

مرے دل بیچ نقش نازنیں ہے　　مگر یہ دل نہیں یارو نگیں ہے

تجھ بدن پر جو لال ساڑی ہے　　عقل اس نے مری بساری ہے
بال دیکھے ہیں جب سوں میں تیرے　　زلف سی دل کو بے قراری ہے
اوڑھنی اودی پر کناری زرد　　گرد شب کے سُرج کی دھاری ہے
قہر و لطف و تبسم و خندہ　　تیری ہر ایک ادا پیاری ہے
ترچھی نظروں سوں دیکھنا ہنس ہنس　　مور سے چال تجھ نیاری ہے

پہلے کہا جاچکا ہے کہ متقدمین کے ہاں حسن امرد اور مظہر پرستی کا ذکر فارسی شاعری کی نقالی اور تصوف کی گرماگرمی کا نتیجہ تھا جس کی شدت ایک خاص مدت کے بعد باقی نہ رہی۔ یہ ایک طرح کا وقتی اور عارضی سلسلہ تھا۔ اردو غزل کے تصورحسن و جمال کا اصل رنگ وہی تھا جو ولی کی شاعری میں قائم ہوچکا تھا۔ ایہام گویوں کے دور میں اور میر و سودا کے بعض ہم عصر شاعروں کے ہاں بظاہر حسن کا ایرانی تصور کارفرما ہے لیکن اندر ہی اندر حسن کے وہ تصورات جو ہندی اور ایرانی تصورات کی آمیزش سے پیدا ہوئے تھے پرورش پارہے تھے۔ چنانچہ میر و سودا کے زمانے میں جب اردو غزل نے اپنا توازن پالیا اور اس کا لب و لہجہ اور شعری مسلمات قائم ہوگئے تو حسن و جمال کے ہند ایرانی تصور کا وہ دھارا جو

ولی کی غزل سے پھوٹا اور کچھ مدت تہہ نشیں ہوکر بہتا رہا اب مستقل طور سے منظر عام پر آکر بہنے لگا۔ اس کے سوتے اس تہذیب سے پھوٹے تھے جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے اشتراک سے پیدا ہوئی تھی۔ حسن کے اس تصور میں وہی خوش امتزاجی اور نفاست ہے جو جائسی کی شاعری میں یا سیکری اور تاج کے آرٹ میں ہے۔ ذیل میں شعرائے متقدمین کے کلام سے اس کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

آبرو

جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زلفیں کھولیاں
لے گئی بادِ صبا خوش بو کی بھر بھر جھولیاں

آیا ہے صبح نیند سے اٹھ رس مسا ہوا
جامہ گلے میں رات کا پھولوں بسا ہوا

گلی اکیلی ہے اور یہ اندھیری راتیں ہیں
اگر ملو تو سجن سو طرح کی باتیں ہیں

لٹک چلنا سجن کا بھولتا نئیں اب تلک مجھ کو
طرح وہ پاؤں دھرنے کی مری آنکھوں میں پھرتی ہے

دیکھو تو جان تم کو مناتا ہوں کب ستی
بولو خدا کے واسطے ٹک لال لب ستی

حاتم

مل مل کے روٹھ جانا اور روٹھ روٹھ ملنا
یہ کیا خرابیاں ہیں کیا جگ ہنسائیاں ہیں
ٹک ٹک سرک سرک کر آبیٹھنا بغل میں
کیا اچپلائیاں ہیں اور کیا ڈھٹائیاں ہیں

زلفوں کا بل بنا کے آنکھیں چرا کے چلنا
کیا کج ادائیاں ہیں کیا کم نگائیاں ہیں
آنچل اٹھا کے تم نے جو ڈھانک لیں یہ چھتیاں
کس کو دکھائیاں ہیں کس سے چھپائیاں ہیں

تو صبح دم نہ نہا بے حجاب دریا میں
پڑے گا شور کہ ہے آفتاب دریا میں

ہر دم کروں میں کیوں نہ گریباں کو اپنے چاک
آتا ہے یاد یار کا جاما چسا ہوا

یکرنگ

زبانِ شکوہ ہے مہندی کا ہر پات
کہ خوباں نے لگائے ہیں مجھے ہات

لگے ہیں خوب کانوں میں بتوں کے
سخن یک رنگ کے گویا گہر ہیں

ٹیک چند بہار

سانورے سب ایک سے ہیں ظلم کرنے میں بہار
کم نہیں کچھ دل کے لے جانے میں کاکل چشم سے

بہار اس گل بدن کا جو دوانا ہو تو کیا اچرج
فرشتے کا بھی دل اب اس پری اوپر لبھاتا ہے

سودا

سودا کے عاشقانہ رنگ سے بحث کرتے ہوئے شیخ چاند نے صحیح کہا ہے

کہ سودا کا معشوق فارسی شاعری کے صوفیانہ محبوب کا چربہ نہیں[1]۔ اس کا حسن انسانی ہے اور فطری تقاضوں سے ہم آہنگ ہے۔ یہ ادنیٰ تامل یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کا آب و رنگ ہندوستان سے عبارت ہے۔ اس کے لوازم اور خصائص مقامی ہی ہیں۔

لب و لہجہ ترا سا ہے کہیں خوبان عالم میں
غلط ہے یہ زبانوں پر کہ سب مصری کی ہیں ڈلیاں
تبسم یوں نمایاں ہے مسی آلودہ دنداں میں
نہ ہو ابر سیہ میں اس طرح بجلی کی لہچلیاں

کھنجن سے تجھ نین کو تشبیہ کیونکہ دیجے
وہ تو چُنا کرے ہے ان کے سدا مولے

اب کے بھی دن بہار کے یوں ہی چلے گئے
پھر پھر گُل آچکے پہ سجن تم بھلے گئے

اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
بھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

دل کو مرے ہے آہ سحر سے شگفتگی
غنچے کو گلستاں میں حیا سے سرور ہے

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

ا سودا، ص ۱۳۳

گل پھینکے ہے اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ برانداز چمن کچھ تو ادھر بھی

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں

مستی سے اس نگاہ کی لے محتسب خبر
دنیا تمام بزم خرابات ہو گئی

گہے بولیں عقیق اور گہ نگین لعل ٹھیراویں
یہ نا شاعر ترے ہونٹوں کو کیا کیا نام دھرتے ہیں

میر

میر سچے معنوں میں 'شمع انجمن عشق بازاں' تھے۔ ان کا تصور حسن نہایت رچا اور سنورا ہوا ہے۔ میر کے یہاں یہ تصور عبارت ہے زخم دل سے اور اس لحاظ سے اس میں وہی رعنائی اور لالہ کاری ہے جو دل کے چاک میں ہوتی ہے۔ یہ زندگی کے یاس و حرماں سے اس کی ہیبت چھین لیتا ہے اور ایک ایسا تاثر چھوڑ جاتا ہے جس میں ہر شے حسین اور دلکش نظر آنے لگتی ہے۔ میر کے ہاں دردمندانہ دروں بینی اور داخلیت اپنی معراج پر ہے۔ دل کی گلابی میں انھوں نے جس ہندستانی پری کے جسم و جمال کا عکس اتارا ہے اردو شاعری میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ میر نے جنسی جذبہ کو تقدس دے کر اسے لطیف تر بنا دیا ہے۔ ان کے تصور محبوب سے صرف دیدہ و دل ہی شاداب نہیں ہوتے بلکہ روح میں بھی ایک ترفع و بالیدگی محسوس ہونے لگتی ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ شعر:

ان گل رخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

پڑتی ہے آنکھ ہر دم جاکر صفائے تن پر
سو جی گئے تھے قرباں اس شوخ کے بدن پر
نام خدا نکالے کیا پاؤں رفتہ رفتہ
تلواریں چلتیاں ہیں اس کے تو اب چلن پر

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

تنگ قبائی کا سماں یار کی
غنچہ کیا پیرہن تہ کر گیا

کیا خوبی اس کے منہ کی اے غنچہ نقل کریئے
تو تو نہ بول ظالم بو آتی ہے دہاں سے

آرزو اس بلند و بالا کی
کیا بلا میرے سر پہ لائی ہے
ہے تصنع کہ لعل ہیں وہ لب
یعنی اک بات سی بنائی ہے

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کے آنکھوں کی نیم خوابی سے

گل برگ سے ہے نازک خوبی پا تو دیکھو
کیا ہے چمک کفک کی رنگ حنا تو دیکھو
سائے میں ہر پلک کے خوابیدہ ہے قیامت
اس فتنۂ زماں کو کوئی جگا تو دیکھو

ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا
ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا اعجاز کیا جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

بو کیے کمھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طرفہ بلا تو
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو

کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

شوق قامت میں ترے اے نونہال
گل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں

میر نے جس محبوب کے چہرے سے نقاب سرکائی ہے اس کا تعلق فارسی شعرا کی طرح غیر جنس سے نہیں۔ نہ ہی میر کا محبوب جنس کم ارز سے ہے۔ تذکرہ بہار بے خزاں سے روایت ہے کہ میر ایک پری تمثال سے درپردہ میل خاطر رکھتے تھے اور اس کو پانے کے لیے انھوں نے بہت کچھ کھویا بھی تھا[1]۔ مدتوں جذب و جنوں کی کیفیت رہی۔ اس کا اثر ان کی شاعری پر غیر معمولی طور سے ہوا ہے۔ ان کی شاعری میں جنس کی مہک ہے اور ان کا تصور حسن واردات قلبیہ پر مبنی ہے۔ بقول ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی: ''میر نے اپنی

---

1 ''بہ شہر خویش با پری تمثالے کہ از عزیزانش بود در پردہ تعشق و میل خاطر داشت۔ آخر عشق او خاصہ مشک پیدا کردہ... از ننگ افشائے راز از وطن و اقربا بادلے بغل پروردۂ حسرت و حرمان و باخاطر ناشاد دست و گریباں قطع رشتہ حب وطن ساختہ از اکبر آباد...'' (تذکرہ بہار بے خزاں، ص ۹۷)

'مثنوی خواب و خیال' میں غالباً اسی دردناک سانحہ کی پرچھائیں ملتی ہے:

زمانے نے رکھا مجھے متصل — پراگندہ روزی پراگندہ دل
وطن میں نہ اک صبح میں شام کی — نہ پہنچی خبر مجھ کو آرام کی
زمانے نے آوارہ چاہا مجھے — مری بیکسی نے نباہا مجھے
چلا اکبرآباد سے جس گھڑی — در و بام پر چشم حسرت پڑی
کہ ترک وطن پہلے کیونکر کروں — مگر ہر قدم دل کو پتھر کروں
جگر جورگردوں سے خوں ہوگیا — مجھے رکتے رکتے جنوں ہوگیا
نظر آئی اک شکل مہتاب میں — کمی آئی جس سے خور و خواب میں
اسے دیکھوں جیدھر کروں میں نگہ — وہی ایک صورت ہزاروں جگہ
سراپا میں جس جا نظر کیجیے — وہیں عمر اپنی بسر کیجیے
طبیبوں کو آخر دکھایا مجھے — نہ پینا جو کچھ تھا پلایا مجھے
لگی جان سی آنے اعضا کے بیچ — کوئی روز رہنا تھا دنیا کے بیچ
نہ دیکھا کبھو میر پھر وہ جمال — وہ صحبت تھی گویا کہ خواب و خیال

ذکر میر میں ہے: ''فخرالدین خاں کہ مرد درویش بود، قرابت قریبہ داشت، زر بسیاری خرچ نمود۔ پری خوانان افسوں دمیدند، طبیباں خون کشیدند، بالآخر صحت یاب''۔ لیکن صاحب بہار بے خزاں نے لکھا ہے کہ جب تک زندہ رہے جذب و جنون کی کیفیت باقی رہی۔ ''تابقید رشتہ حیات بود سلسلہ دیوانگی بپاداشت''۔

تصویروں میں جن قدروں کو ابھارا ہے وہ وہی ہیں جو شریف متوسط گھرانوں میں پائی جاتی ہیں" اس سلسلے میں میر نے جس تخلیقی حسن کاری، سلیقے اور ربط و ضبط سے کام لیا ہے وہ عام شاعروں کی دسترس سے باہر ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھیے:

تناسب پہ اعضا کے اتنا تبختر
بگاڑا تجھے خوب صورت بنا کر

چلتے ہیں ناز سے جب ٹھوکر لگے ہے دل کو
آتیں نہیں سمجھ میں ان دل بروں کی چالیں

سرو و شمشاد خاک میں مل گئے
تو نے گلشن میں کیوں خرام کیا

کیا چال یہ نکالی تم نے جوان ہو کر
اب جب چلو ہو دل کو ٹھوکر لگا کرے ہے

لگ نکلی ہے کسو کی مگر بکھری زلف سے
آنے میں بادِ صبح کو یاں اک دماغ ہے

لیتے کروٹ ہل گئے جوں کان کے موتی ترے
شرم سے سر در گریباں صبح کے تارے ہوئے

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

گل نے ہزار رنگ سخن سر کیا ولے
دل سے گئیں نہ باتیں تری پیاری پیاریاں

جلوۂ ماہ تہِ ابر تنک بھول گیا
ان نے سوتے میں دوپٹے سے جو منہ کو ڈھانکا

برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا
داغ ہوں اس کی بے حجابی کا

پردہ ہی ہم نے دیکھا چہرہ پہ گاہ بے گہ
اتنا بھی منہ چھپانا کچھ خوشنما نہیں ہے

ڈوبے اچھلے ہے آفتاب ہنوز
اس نے دیکھا ہے تجھ کو دریا پر

ہے جنبش لب مشکل جب آن کے وہ بیٹھے
جو چاہیں سو یوں کہہ لیں لوگ اپنی جگہ بیٹھے
کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی
پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی تہہ بیٹھے

ذیل کے اشعار میں نسوانی بدن کا گدازو جمال گویا الفاظ میں رچ گیا ہے:

اس گل تر کی قبا کے کہیں کھولے تھے بند
رنگوں گل برگ کے ناخن ہے معطر اپنا

لعل خموش اپنے دیکھو ہو آرسی میں
پھر پوچھتے ہو ہنس کر مجھ بے نوا کی خواہش

وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف تن پہ اس کے
سوجی گئے تھے صدقے اک جان و مال کیا ہے

وہ نہانے لگا تو سایۂ زلف
بحر میں تو کہے کہ جال پڑا

ساتھ اس حسن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن
جیسے جھمکے ہے پڑا گوہر تن پانی میں

اس کنج لب پہ چپکے ہوئے منھ کو رکھ کے ہم
دلچسپ اس مقام میں حرف و کلام کیا

کھینچا بغل میں میں جو اسے مست پا کے رات
کہنے لگا کہ آپ کو بھی اب نشہ ہوا

اس دور کے چند دوسرے شاعروں کے ہاں سے مثالیں ملاحظہ ہوں:

تاباں

کٹ گیا دیکھ رنگ برگ کنول
کف پائے نگار کی صورت

لٹپٹی چال کھلے بال خماری انکھیاں
میں تصدق ہوں مری جان یہ کیا آن ہے آج

جامہ زیبوں میں تجلی ہے مرے یار کی سج
تنگ چولی کی یہ دھج اور پھٹیہ بل دار کی سج

سرخ جوڑے پہ ترے ہے گی کناری کی جھلک
برق ساں ابر کے ہوتی ہے نثار دامن

محمد امان نثار

کھول کے بند قبا یوں نہ پھرا کیجیے
گل کی ہنسی پر بھی ٹک دھیان رکھا کیجیے

چہرے سے مت نقاب اٹھا تو کہ آفتاب
بیتاب ہو کے گر نہ پڑے آسمان سے

یقین

اٹھا اس منہ سے اے بادِ صبا گھونگھٹ کے آنچل کو
توجہ سے تری ہم بھی ٹک اک یہ گلستاں دیکھیں

غنچہ رنگینی کو اپنی چاہیے تہ کر رکھے
اس کو کیا نسبت ہے ان لب ہائے عنابی کے ساتھ

ابر جیسے مست کو شورش میں لاوے دل کے بیچ
مچ گئی اک بار ان بالوں کے کھل جانے میں دھوم

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامہ کا بند
برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہوگیا

ہمیں رخصت نہ ہو گھنگھرو بتوں کے پاؤں کو چومیں
یقیں یہ لوگ کیا ڈرتے نہیں دل ہائے نالاں سے

درد

خواجہ میر درد کا مطمح نظر حسن مطلق تھا لیکن اس میں کیا شک ہے کہ "شعلہ طور" کی یہ تجلی پہلے دل ہی کے آئینے میں برق زن ہوتی ہے:

دل تجھے کیوں ہے بے کلی ایسی　　کون دیکھی ہے اچپلی ایسی
خون ہوتا ہے دل کا یاں آؤ　　مہندی پاؤں میں کیا ملی ایسی
اس کے گھر میں کدھر سے پہنچے جا　　دل بتا دے کوئی گلی ایسی
مسکرایا خوشی میں وہ جس طرح　　باغ میں کب کھلی کلی ایسی

سوز

غرفے کی تاک دیکھو کیسی چمک ہے اللہ　　ہے نور یا تجلی خورشید یا ستارہ

رخصت جو دے تو مجھ کو تو میں تیرے پاؤں کا
بوسہ لوں اس طرح کہ حنا کو خبر نہ ہو

نتھ کے موتی پکارتے ہیں پڑے　　تیرے عاشق کا ناک میں دم ہے

کھُب گیا حسن یار آنکھوں میں　　کیا ہی پھولی بہار آنکھوں میں

فغاں

نہ کھولیے ترے بند قبا کو کیا کیجے　　دل گرفتہ کو ظالم کبھی تو وا کیجے

قائم

اس حُسن نیم رنگ کے صدقے کہ جس کے بیچ　　ہلکی سی ایک شوخی کی تہ ہو حیا کے ساتھ

بندہ ہوں اس ادا کا قائم　　دیکھا کہ وہیں لجا گئیں چشم

رکھتا ہے جو تو صفائے عارض　　موتی نے کہاں یہ پائے عارض
اک صافیٔ تن ہے گل میں بھی لیک　　ایسا وہ کہاں سے لائے عارض
کیا دور جو حشر ہووے قائم　　مکھ ماٹ جو وہ دکھائے عارض

راسخ عظیم آبادی

حیا کے پردے میں مارا ہے ایک عالم کو　　　شہید میں تو ہوں ان شرمگیں نگاہوں کا

میر محمدی بیدار

محشر فتنہ ہے اس شوخ کی رفتار کے ساتھ　　　جی چلا جائے ہے پازیب کی جھنکار کے ساتھ

میر اثر

اثر پورے معنوں میں سرشار مجاز تھے۔ ان کی مثنوی خواب و خیال سے ان کے درپردہ عشق و ربط کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھیں کسی "بت ناآشنا" سے آشنائی تھی لیکن زمانے کی ہوا کے ساتھ یہ "نگاہ آشنا" بھی بدل گئی۔ ان کے احساس جمال میں واقعیت اور اصلیت کا عنصر خاص طور پر نمایاں ہے۔ اس کی بہترین مثال ان کی مثنوی خواب و خیال کا وہ سراپا ہے جہاں انھوں نے اپنے محبوب کا نقشہ کھینچا ہے۔ ان کی غزل میں بھی عشق و محبت کا رنگ روپ جسم و جمال کی اسی فضا سے قائم ہوا ہے:

چشم بد دور ہو نظر نہ کہیں　　　ہے نپٹ ہی بہار آنکھوں میں
کیا کہوں کچھ کہی نہیں جاتیں　　　باتیں ہیں بے شمار آنکھوں میں

نظر آتا ہے گرہ زلف سے کھول　　　ہر طرف فتنہ بپا کیجیے گا

تیرے مکھڑے کو یوں تکے ہے دل　　　چاند کے جوں رہے چکور لگا

پہلے سو بار ایدھر اودھر دیکھا　　　جب تجھے ڈر کے اک نظر دیکھا

لکھنؤ میں شاعری کے آغاز سے یک گونہ رجائیت کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس زمانے میں لکھنؤ جنت نگاہ فردوس گوش بنا ہوا تھا۔ باغوں کے جلسے، برساتوں کے میلے، حسینوں کے جمگھٹے اور رقص و سرود کی محفلیں زندگی کا جزو بن

گئی تھیں۔ اس سے پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے کہ لکھنؤ میں مالی طور پر فارغ البالی اور عیش کوشی کے اثر سے عشق کے انداز اور حسن کے معیار بھی بدل گئے۔ اب یہاں حسن و جمال کا صرف وہی تصور پنپ سکتا تھا جس سے رندی اور ہوس پرستی کے جذبات کی تسکین ہو۔ چنانچہ انشا، جرأت، امانت، رنگین وغیرہ قدما کی ثقہ اور شریف روش کو ترک کر دیتے ہیں اور غزل کے احساس جمال کو پست اور فرومایہ مضامین سے روشناس کراتے ہیں۔ ان کے ہاں حسن کا وہ معیار نہیں ملتا جس کی جھلک ہم متقدمین کے کلام میں دیکھ آئے ہیں۔

دہلی میں تصور حسن کی حدبندی ضبط و متانت، سنجیدگی اور نفاست سے ہوتی تھی۔ اس کے برعکس جرأت، انشا، رنگین وغیرہ کے ہاں یہ مبتذل اور بازاری بن کے رہ گیا۔ یہاں چونکہ حسن کا احساس چوما چاٹی اور معاملہ بندی کے مضامین سے متعلق ہے، اس لیے عشق و اخلاص کے اعلیٰ اور ارفع جذبات سے اس کا پہلا سا تعلق نہیں۔ یہ بڑی حد تک سطحی، فحش اور عریاں بن گیا۔ مصحفی البتہ فقط ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی پرانی ڈگر قائم رکھی۔ گو بعض اوقات ہلکے مضامین ان کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن مجموعی طور پر انھوں نے غزل کی ثقہ و متین سابقہ روایات کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔

مصحفی

مصحفی فطرتاً حسن پرست تھے۔ وہ دہلی کے "نیل کے کنڑے والیوں" اور لکھنؤ کے نور کے بقعوں کے تیر نگاہ سے یکساں طور پر گھائل تھے[1]۔ محبوب کے رچے اور نکھرے ہوئے تصور کو پیش کرنے میں مصحفی سوائے میر و غالب

---

1 زیرِ نقاب آب گوں ہائے رے ان کی جالیاں ہم کو تو بس ڈبو گئیں نیل کے کنڑے والیاں
جمنا میں کل نہا کر جب اس نے بال باندھے ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے
یہ ناز و ادا یہ حسن و صورت ہے کہاں کیوں کہیے نہ لکھنؤ کو پھر جانِ جہاں
دلی میں نہ آگرے میں دیکھے ہم نے جو نور کے بقعے نظر آتے ہیں یہاں (مصحفی)

کے اردو کے اکثر غزل گو شاعروں سے آگے ہیں۔ ان کی شاعری میں رنگ، خوشبو اور بدن کی جو کیفیت ملتی ہے، وہ بہت کچھ سنسکرت شاعری کی حسیّت سے مماثل ہے۔ مصحفی کی شاعری احساس جمال کی رنگینی و لطافت سے سرشار ہے:

کچھ یوں ہے نقاب اس بت بے پیر کے منہ پر
جیسے ورق سادہ ہو تصویر کے منہ پر

چہرے پہ ناز کی سے ہے جوش شکست رنگ
یہ تازہ گل ہے لالہ فروش شکست رنگ

گہہ دوش پہ پاتی ہے تو گہہ دوش کمر پر
ڈھونڈے ہے تری زلف پریشان ٹھکانے

جادو تو میں کہتا نہیں پر سمجھوں ہوں اتنا
واللہ تری نرگسِ فتّان میں کچھ ہے

اس نازنیں کی باتیں کیا پیاری پیاریاں ہیں
پلکیں ہیں جس کی چھریاں آنکھیں کٹاریاں ہیں

مہندی ہے کہ قہر ہے خدا کا
ہوتا ہے یہ رنگ کب حنا کا

اس جوشش بہار میں ہم لوگ مر نہ جائیں
سیمیں بروں کا سینۂ بالیدہ دیکھنا

یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہ میں
سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں

پیرہن سے ہے جھلکتا بدن سرخ ترا
زیر شبنم نہیں چھپتا چمن سرخ ترا

آستیں اس نے جو کہنی تک چڑھائی وقت صبح
آ رہی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

بھیگے سے ترے رنگ حنا اور بھی چمکا
پانی میں نگاریں کف پا اور بھی چمکا
جوں جوں کہ پڑیں منہ پہ ترے مینہ کی بوندیں
جوں لالۂ تر حسن ترا اور بھی چمکا

تنہا نہ وہ ہاتھوں کی حنا لے گئی دل کو
مکھڑے کے چھپانے کی ادا لے گئی دل کو
باتوں میں ادھر لعل فسوں گر نے لگایا
دے پیچ ادھر زلف اڑا لے گئی دل کو

تیری رفتار سے اک بے خبری نکلے ہے
مست و مدہوش کوئی جیسے پری نکلے ہے

دل لے گیا ہے سارا وہ سیم تن چرا کر
شرما کے جو چلے ہے سارا بدن چرا کر

کون آیا ہے نہانے لطفِ بدن نے کس کے
لہروں سے سارا دریا آغوش کردیا ہے

کل جو وہ رستے میں ناگہ مل گیا تھا دیدنی
میرے رہ جانے کی وضع اور اس کے رک جانے کی طرح

شب اک جھلک دکھا کر وہ مہ چلا گیا تھا
اب تک وہی سماں ہے غرفے کی جالیوں پر

خورشید جھکا پڑے تھا جس جا
کیا جانیے کس کا وہ محل تھا

اب جرأت اور انشا کو اعتدال کی راہ سے ہٹتا ہوا دیکھیے:

جرأت

انکھڑیاں جادو ہیں پلکیں برچھیاں بھالا نگاہ
بانکی چتون ہائے تیری دل کو کیا کیا بھائے ہے

بلا جوڑے کی بندش اور قیامت قد بالا ہے
غضب چتون ستم مکھڑا بدن سانچے میں ڈھالا ہے

عاشقوں کے دل بلاق یار کے موتی کی طرح
بوسہ کی خواہش میں اس لب پر لٹکتے رہ گئے

یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا
چمپئی رنگ اور بدن اوس کا وہ گدرایا ہوا

امشب کسی کاکل کی حکایات ہے واللہ
کیا رات ہے کیا رات ہے کیا رات ہے واللہ
دل چھین لیا اس نے دکھا دست حنائی
کیا ہات ہے کیا ہات ہے کیا ہات ہے واللہ
عالم ہے جوانی کا جو ابھرا ہوا سینہ
کیا گات ہے کیا گات ہے کیا گات ہے واللہ[1]

انشا

بھبھوکا روپ سج دھج قہر آفت چُلبلاہٹ ہے
جھمکڑا نور کا مُکھڑا غضب اس کی سجاوٹ ہے

کیا سرو اکڑ رہا ہے کھڑا جوئبار پر
ٹک آپ بھی تو اس گھڑی سینہ ابھاریے

چنپا میں موگرے میں مدن بان میں کہاں
ہے نازکی کی تہ سی جو اک اس کے تن کے ساتھ

مانگا جو میں نے بوسہ اُن سے چمن کے اندر
بولے کہ یاں نہیں چل مجھی بھون کے اندر

ہوں کشتہ اُن کے گچھے اشاروں کی چوٹ کا
تھا جن کے سر ڈپٹا تمامی کی گوٹ کا

نظیر اکبر آبادی

نظیر کا تعلق بھی رجائیت کے اسی دور سے ہے لیکن یہ رہنے والے آگرہ کے تھے۔ لکھنوی شاعری کی ملمع کاری اور تصنع ان کے ہاں نہیں۔ ان کا

ا جرات نے بعض غزلوں میں بھی محبوب کے سراپا کا سماں باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو کلیات جرأت، ص ۲۱۶، ۲۱۷

مزاج دوسرا ہے جس کی وجہ سے ان کا احساسِ جمال خاصا غیر روایتی اور کھلا ڈلا ہے۔ معشوق کے ذکر میں یہ کہیں کہیں مونث افعال کو بھی روا رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں بعض اشعار میں جذبات عشق کا اظہار عورت کی طرف سے بھی ملتا ہے۔

آزادہ روی اور خوش مزاجی نظیر کی گھٹی میں پڑی تھی۔ آگرہ کی طوائف ''موتی'' سے ان کے تعلق کا ذکر مورخین نے کیا ہے۔ موتی کی تعریف میں نظیر نے ایک خمسہ بھی کہا تھا۔ ان کی رنگین مزاجی، آزاد منشی اور حسن پرستی کا اثر ان کی غزل پر گہرا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے احساس جمال میں خاص نوع کی مستی اور سرشاری ملتی ہے اور کھلنڈرا طربیہ رنگ خاصا نمایاں ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ شعر:

جو گھر سے نکلے تو یہ قیامت کہ چلتے چلتے قدم قدم پر
کسی کو ٹھوکر کسی کو جھڑکی کسی کو گالی نپٹ لڑاکا
لڑاوے آنکھیں وہ بے حجابی کہ پھر پلک سے پلک نہ مارے
نظر جو نیچی کرے تو گویا کھلا سراپا چمن حیا کا

صنم کے لب میں پان ہاتھوں میں مہندی پیرہن رنگیں
کناری ہے دھنک ہے ہار ہے کیا کیا بہاریں ہیں

صفا جو اس کی جھلکتی ہے گورے سینے میں
جھمک کہاں ہے وہ الماس کے نگینے میں

دل تو نہ دیتے ہم آہ لے گئی لیکن نظیر
اس کی جبیں کی حیا اور وہ آنکھوں کی لاج

بانکی سج دھج، آن انوٹھی، بھولی صورت، شوخ مزاج
نظروں میں کھل کھیل لگاوٹ، آنکھوں میں شرمانا ہے

ہم نے پوچھا کل نہ آئے کس لیے
پاؤں کی مہندی دکھا کر ہنس دیا

محبوب کے بیان میں عریانی اور ہرزہ گوئی کی جو حدیں جرات اور انشا کے کلام سے شروع ہوئیں، ناسخ اور ان کے شاگرد انھیں رکاکت، ابتذال اور غلو کی حد تک لے گئے۔ اردو غزل کا محبوب جو چلمن اور پردے کو چھوڑ کر گلی کوچے اور بازار تک آیا تھا، اب حیاسوز اور رسوائے عام ہو گیا۔ مبالغہ اور لفاظی کا رجحان درباری اثرات کی بدولت شروع ہو چکا تھا۔ محبوب کے تصور پر اس کا یہ اثر ہوا کہ وہ رعایت لفظی، ضلع جگت اور سنگلاخ زمینوں کی میکانکیت میں گھر کر بھان متی کا تماشا بن گیا[1]۔ دو غزلے، سہ غزلے کہنے اور مشکل قافیوں کو باندھنے کے شوق میں لکھنوی شاعروں نے نہ صرف محبوب کے جسم کا ایک ایک عضو گننا شروع کیا بلکہ اسے چوٹی سے ایڑی تک بے نقاب کر ڈالا[2]۔ محبوب کی دل کشی اور جاذبیت جو کم کم کھلنے اور عیاں ہوتے ہوئے نہاں رہنے میں ہے، اس

---

۱ ناسخ: ایسی نیچی ہیں نہ ہیں ایسی بشر کی ایڑیاں — پنجہ خورشید کے نیچے قمر کی ایڑیاں
وزیر: چشم میں سرمے کا دنبالہ بنا کر بولے — کیوں عصا ٹیک کے ہو جائے کھڑی میری آنکھ
برق: اس کے حضور عبیر ہوا رنگ یاسمن — رنگت گلوں کی بن گئی بتا گلال کا
بحر: یار کی میٹھی نگاہوں سے یہ معلوم ہوا — نقل بادام ہیں آنکھیں تو نیشکر پلکیں
جلال: بناؤ فخر سر چرخ اخضری چوٹی — گیاہ سنبلہ سے بھی رہی بڑھی چوٹی
جلال: جب تم نے ادھر مانگ نکالی سر محفل — چل جانے کو سر پہ ادھر آرے نکل آئے

۲ لیے جو بوسے شرف تو نے پڑ گئے ہیں نیل — نہیں دکھایا کسی کو حیا کے مارے گال
(شرف شاگرد رشک)
دیکھنے سے وہ نیلے ہوتے ہیں — کرنے دیتے نہیں نظارے ہونٹ
(محمد رضا معجز شاگرد وزیر)

دور میں فنا ہوگئی۔ ہرچند کہ نقاب و چلمن کی تکرار لکھنوی شعرا کے یہاں خاصی ہے اور مقامی رنگ بھی ہے لیکن یہ برائے بیت اور میکانکی ہے داخلی تجربے اور تخلیقی احساس سے اس کا تعلق بہت کم ہے۔

لکھنوی غزل کا تصنع، اس کا ابتذال اور لفاظی خلا کی پیداوار نہیں۔ اس کا گہرا تعلق اس زمانے کی معاشرت سے ہے۔ یہ معاشرہ ہی دراصل ایسا تھا جس میں ہر چیز ملمع کی سی حالت میں تھی اور لوگ ظاہری چمک دمک پر جان چھڑکتے تھے۔ اس معاشرے نے جہاں غزل میں بہت سی خرابیاں پیدا کیں وہاں یہ بعض خوبیوں کا باعث بھی رہا ہے۔ زبان میں جہاں صناعی آئی وہاں رنگینی و لوچ بھی پیدا ہوا۔ غزل نے نظر فریبی اور رنگینی کے نئے نئے لوازم مہیا کیے اور اپنی فنی حدود کو وسیع کیا۔ حزنیہ وجدان کی وہ کارفرمائی جو دہلی کے مخصوص حالات کی

دیکھنا کیا حسن کی دولت کا کوٹھا توڑ کر نکلی ہیں سر پر لیے وو بدرہ زر چھاتیاں
الخ (بحر)

وہ تو آنچل سے دوپٹے کے چھپاتے ہیں بہت ہے یہ جوبن نکلی ہی پڑتی ہیں باہر چھاتیاں
(محسن شاگرد وزیر)

کس قدر صاف ہے تمھارا پیٹ صاف آئینے کا ہے سارا پیٹ
(ناسخ)

سمجھوں نہ حباب آپ کے پستانوں کو کیونکر دریا شکم صاف ہے دریا کا بھنور ناف
(شرف شاگرد رشک)

کنگن چمکتے ہیں جو دم رقص ہاتھوں کے ہیں اہل بزم کے لیے بجلی کلائیاں
(سیر /ش آباد/ ش ناسخ

چل رہے ہیں پاؤں کے بچھوے لگی ہنگام رقص کرتی ہیں خونریزیاں ہر ہر قدم پر انگلیاں
(وزیر)

کیا چکنے ہیں کیا صاف ہیں کیا گول سریں ہیں بے جرم ہیں نایاب ہیں انمول سریں ہیں
(ناصر سعادت خاں)

زانو کی طرح صاف ہیں اوس حور کی ساقیں آئینے کی رانیں ہیں تو بلور کی ساقیں
.....الخ (ناسخ)

پاجامہ گل بدن کا پہن کر دکھاتے ہو ماریں کٹاریاں نہ ستم گار بن کے پاؤں
(مہر شاگرد نسیم)

وجہ سے غزل میں راہ پا گئی تھی ختم ہوگئی اور اس کے بجائے طربیہ وجدان کی نشاط انگیزیوں کے لیے راستہ کھل گیا۔ اب غزل کا رجحان باطنی تجربے سے ہٹ کر خارج کی طرف ہوگیا۔ شاعر دل کی دنیا میں بسنے والے محبوب کو بھول کر اس محبوب کی گھاتوں کا شکار ہونے لگے جو آئے دن کے میلوں، رقص و سرود کی محفلوں اور شب و روز کے جلسوں میں شریک ہوتا تھا اور جس سے لکھنؤ کا کوچہ کوچہ حسن خیز اور عطر بیز بنا ہوا تھا۔ لکھنوی غزل گو شاعروں نے اس کا خاصا پر تصنع چربہ اتارا ہے۔ ہر چند کہ اس میں لفظی بازی گری نمایاں ہے، لیکن جو عکس ابھرتا ہے وہ لکھنوی طبقۂ نسواں کا ہے۔ اس کا مقابلہ جب دہلوی شعرا کے محبوب سے کرتے ہیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ لباس و آرائش کے اعتبار سے لکھنوی محبوب کی یہ تصویر خاصا مقامی رنگ و آہنگ رکھتی ہے ہر چند کہ زیادہ تر یہ سطحی اور میکانکی ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار دیکھیے :

ناسخ

اجی یہ عرش معلیٰ کے گوشوارے کا   گہر کہاں سے تمھارے بلاق میں آیا

چمپا کے پھول میں ہے نہ گل کی کلی میں ہے   جیسی ترے گلے کی ہے چنپا کلی میں بو

کرتے ہیں عالم کو جس کے پاؤں کے بچھوے شہید
اس ستم گر کی بلا لیتا ہے خنجر ہاتھ میں

کیا کوئی ان لبوں کا لے بوسہ   مسی ہے پاسبان ہونٹوں پر

دمکتا ہے جو کندن سا بدن ہر ایک حلقے سے   تری جالی کی کرتی میں ہے عالم کامدانی کا

آتش

سلسلہ اپنی گرفتاری کا کب قطع ہوا   پہنی پازیب انھوں نے تو اتارے توڑے

چھلے جڑاؤ رکھتے ہیں وہ پور پور میں　　دکھلا رہے ہیں ہم کو جواہر نگار ہاتھ

ضد سے دھیان اس کو تکلف کا نہ آیا ہرگز　　رہی لگ چلنے کو دامن سے کناری تیار

چنی افشاں جو پیشانی پہ اس نے چاندنی چھٹکی　　ملی مسّی تو آئینہ میں پھولا تختہ سوسن کا

برق

چاندنی بن گئی کرتی جو نہاکر پہنی
گاج کے پھول ہوئے ان کے بدن میں مہتاب

چاند سورج نہیں بالوں میں طلسم نو ہے　　ایک جا جمع ہیں مہر و مہ تاباں سر پر

بحر

پہنے جو موتیوں کے کرن پھول یار نے　　تاروں پہ اوس پڑ گئی خوشہ ٹھٹھر گیا

لخت جگر سے میرے قیمت میں بڑھ چلے تھے
چھوٹے بڑے نگینے سب اس کے نورتن میں

سنگار اس نے کیا ہے اس لیے آنکھوں سے اوجھل ہے
ہمارے واسطے گویا الوپ انجن وہ کاجل ہے

جلال

کسی نے کھول کے جوڑا بندھا ہوا اپنا　　ہمارے سوگ کے پردے میں کیا سنگار کیا

تیرا لاکھا ہو کہ مسّی کی دھڑی ہو اے شوخ
رنگ دونوں کے نہیں جم کے اکھڑنے والے

رند

اے پری یاد ہے وہ ناز سے آنا تیرا　　منہ کو شرما کے دو شالے میں چھپانا تیرا
آنکھیں نیچی کیے شرماتے ہوئے منہ پھیرے　　مسکرا کر وہ گلوری کا چبانا تیرا

شہیدی

چمکتے ہیں بت کافر کی مانگ میں موتی　　کہ تیرہ شب میں ہے روشن فراز راہ چراغ

ہرا بھرا رہے تیرا سہاگ لاکھ برس　　دکھا ہمیں بھی ذرا چوڑیوں کا دھانی رنگ

سحر

سانپ سے اژدھا بنی چوٹی　　پایا موباف نے رواج اچھا

شبنم کی دولائی میں بسر ہوتے ہیں جاڑے　　بوٹا سا ہے قد ان سے دوشالا نہیں اٹھتا

رشک

منہ نہیں کرتا کوئی تصویر یوسف کی طرف　　حسن کا اے بت ترے ماتھے پہ ٹیکا ہو گیا

صدمہ ہوا کمال پس مرگ روح کو　　لاشے پہ میرے آئے جو وہ نتھ اتار کے

شعور (شاگرد مصحفی)

جو مثل شعلہ فانوس دھکدگی چمکے　　گرے چراغ سمجھ کر پتنگ سینے پر

افسوس (شیر علی)

یہ بالوں کا بندھا جوڑا میاں اور شال کی گاتی　　عجب کافر ادا ہے واچھڑی کیا وضع ہے بانکی

گویا (فقیر محمد)

چراغ زیر دامن کیوں بنے ہو　　دوپٹا منہ سے سرکایا تو ہوتا

محسن (محسن علی)

گرمی رفتار سے گھنگرو کے دانے بھن گئے — بن گئی ہے شعلہ جوالہ چھاگل پاؤں میں

ہم سے کاندھا جو بدل لیں تری ڈولی کے کہار — عرش اعلیٰ سے بھی اونچا ہو ہمارا شانہ

کون کہتا ہے یہ بالوں کا ہے جوڑا سر پر — بت کافر نے ہے کالی کو اٹھایا سر پر

عشقی (شاگرد رشک)

نہیں ہے ڈاب کے فیتے میں پھول اے گلرو
دکھا رہی ہے عدم کی ہمیں بہار کمر

قائل (شاگرد رشک)

ورد زباں ہے یاد گریباں میں خال لب — کنٹھی پہ پڑھ رہا ہوں دعائے ہلال لب

ادھر لکھنؤ میں جب ناسخ اور ناسخ و آتش کے شاگرد شاعرانہ مبالغوں سے زمین شعر کو "باغ آتش بار" بنا رہے تھے، ہند ایرانی تہذیب کی ثقہ اور متین روایات کی ترویج دہلی میں غالب و مومن کے ہاتھوں ہو رہی تھی۔ یہاں رنگ سخن کے اعتبار سے شعرا کے دو گروہ تھے۔ ایک تو شاہ نصیر، ذوق اور ظفر کا اور دوسرا غالب و مومن و شیفتہ کا۔ اول الذکر کی شاعری کا تعلق زبان کی صفائی، محاورہ بانی اور قافیہ پیمائی سے زیادہ تھا۔ جس کے باعث ان کا احساس جمال بھی گہرا اور تازہ کار نہیں ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ حسن محبوب کے ذکر میں یہ لکھنوی شعرا کی طرح بے راہ نہیں ہوتے گو ان پر بھی کچھ نہ کچھ اثر تصنع اور ابتذال کا ہے جیسے کہ ان مثالوں سے ظاہر ہے۔

شاہ نصیر

برقعے کو الٹ منہ سے جو کرتا ہے تو باتیں
اب میں ہمہ تن گوش بنوں یا ہمہ تن چشم

نہا کے افشاں چنو جبیں پر نچوڑو زلفوں کو بعد اس کے
دکھاؤ عاشق کو اس ہنر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

شب کو کیوں کر تجھ کو ہے پھبتا، سر پر طرہ ہار گلے میں
جوں پروین وہالہ مہ تھا، سر پر طرہ ہار گلے میں

ذوق

چنی تونے افشاں جو اے مہ جبیں ہے
ستاروں میں کیا کیا چناں اور چنیں ہے

چھیڑتا ہے کس لیے تیرا تصور رات دن
تو تو ہے پردہ نشیں پھر کیوں نظر آجائے ہے

ماتھے پہ ترے چمکے ہے جھومر کا پڑا چاند
لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

بل بے کمر کہ زلف مسلسل کے پیچ میں
کھاتی ہے تین تین بل اک گدگدی کے ساتھ

ہے ان کی سادگی بھی تو کس کس پھبن کے ساتھ
سیدھی سی بات بھی ہے تو اک بانکپن کے ساتھ

ناز ہے گل کو نزاکت پہ چمن میں اے ذوق
اس نے دیکھے ہی نہیں ناز و نزاکت والے

ظفر

شمشیر برہنہ مانگ غضب بالوں کی مہک پھر ویسی ہے
جوڑے کی گندھاوٹ قہر خدا بالوں کی جھمک پھر ویسی ہے
ہر بات میں اس کی گرمی ہے ہر ناز میں اس کے شوخی ہے
قامت ہے قیامت چال پری چلنے میں بھڑک پھر ویسی ہے
محرم ہے حباب آب رواں سورج کی کرن ہے اس پہ نپٹ
جالی کی کرتی ہے وہ بلا، گوٹے کی دھنک پھر ویسی ہے

اسی رشک پری پر جان دیتا ہوں میں دیوانہ
ادا جس کی ہے بانکی، ترچھی چتون، چال مستانہ

کوچے سے زلف یار کے گزری ہے گر کبھی
عنبر فشاں نسیم سحر ہوگئی تو ہے
لائے گی اور جنبش مژگاں وہ کیا بلا
دنیا تمام زیر و زبر ہوگئی تو ہے
کیا ہوگا دیکھیے کہ دیا ہم نے دل اسے
تقصیر اب یہ ہم سے ظفر ہوگئی تو ہے

غالب

غالب و مومن کا احساس جمال غزل کے تصور حسن کا حد درجہ کڑھا ہوا اور شائستہ پہلو پیش کرتا ہے لیکن اس میں وہ ربودگی یا سپردگی نہیں جو میر کے احساس جمال میں ہے اور نہ ہی وہ رنگینی اور رسمساہٹ جو مصحفی کا طرہ امتیاز ہے۔ غالب کا تصور جمال سب سے الگ اپنی انفرادی شان رکھتا ہے۔ اس کی امیج سازی حسن خیزی اور جمال پروری اپنی مثال آپ ہے۔

مومن کے ہاں محبوب کا تصور ایک موہوم حباب ہے جس پر وہ ہمیشہ

میناکاری کرتے رہتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب اسے ایک 'جام سفال' کہتے ہیں جس کے ٹوٹ جانے پر وہ نیا خرید سکتے ہیں لیکن اس 'جام سفال' کو وہ 'جام جمشید' سے عزیز سمجھتے ہیں۔ غالب کا احساس جمال بڑا ہی سادہ و پرکار ہے۔ یہ زلف کی طرح پیچ در پیچ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غالب کا محبوب تمنا کی بے تابی، نشاط کوشی اور خوش سلیقگی کی تخلیق ہے لیکن اس کی نفسیات غالب کی اپنی ہے۔ اس کی لگاوٹ میں عداوت اور بے نیازی میں نیاز ہے۔ اسے 'زمینی یا آسمانی' کی محدود اور رسمی ترکیبوں سے موصوف کرنا اس کی توہین کرنا ہے۔ اس کی تردامنی میں جو طہارت اور رندی میں جو تقدس ہے، بجنوری اور عبداللطیف دونوں نے اس کے بارے میں صحیح رائے قائم نہیں کی۔ بجنوری کا کہنا ہے کہ :

"مرزا غالب کی معشوقہ ایک ارضی عورت ہے۔ ان کا عشق، ہوسِ سفلیہ اور لذات حرصیہ سے پاک ہے۔ ان کو اس کے حسن بے پایاں کو دیکھنے سے ایک ارتعاش روحانی ایک وجد الٰہی پیدا ہوتا ہے جس میں جذباتِ کامرانی اور خواہشاتِ کامجوئی کا کوئی عنصر نہیں۔ اس کا جلوۂ رخ ایک کیفیت وجدانہ پیدا کردیتا ہے اور جسم کے تار تار میں ایک رقص عشقیہ پیدا ہوجاتا ہے لیکن یہ حاجت آرزوئے بشریہ سے لاتعلق ہوتی ہے[۱]۔"

لیکن اس کے برعکس خود غالب اپنی 'خوئے آدم' اور اپنے 'آدم زادہ' ہونے کا اقرار کرتے ہیں۔ وہ 'بت بے دادگر' کے پوجنے کے قائل نہیں[۲]۔ داخلی اور خارجی دونوں شہادتوں سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ وہ ڈومنی کو مار رکھنے اور چنا جان کو چھوڑ منا جان سے ربط خاطر پیدا کرکے زندگی کو بہلانے کے قائل تھے۔ اپنے محبوب کا جو مرثیہ ان کے کلام میں موجود ہے اس سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ وہ اس 'وادی خوں' اور 'خارزار امید و بیم' سے گزرے تھے۔ اور جنون عشق کے یہ انداز ایک مدت تک ان سے نہ چھٹ سکے لیکن جانے

---

۱ محاسن کلام غالب، ص ۶۳

۲ خوئے آدم دارم آدم زادہ ام آشکارا دم زعصیان می زنم

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار کیا پوجتا ہوں اس بت بے دادگر کو میں

کس بنا پر عبداللطیف نے غالب کے محبوب کو ذہنی عشق کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ ان کا بیان ہے:

"غرض جو بھی حقیقت ہو اور غالب کی حقیقی زندگی میں اس کے عشق و محبت کا جیسا بھی رنگ جھلکتا ہو اس کا محبوب جس کو وہ اپنی غزلوں میں جلوہ گر کرتا ہے ایک رسمی بلکہ ناقابلِ ذکر شاہد بازاری ہے(۱)۔"

شیخ اکرام کا خیال صحیح ہے کہ "غالب کا محبوب شاہد بازاری ہے لیکن یہ رسمی یا ناقابل ذکر نہیں۔ اس کا زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ یہ اس سماج کا فرد ہے جس کی قدریں جاگیرداری معیشت نے مقرر کی تھیں۔ غالب کے ہاں اس کا ذکر روایت کی حیثیت سے نہیں بلکہ زندگی کی حکایت کے طور پر ملتا ہے"۔ (۲)

پردہ کی قیود اور بعض دوسرے تہذیبی عوامل کی وجہ سے طوائفیں اس زمانے میں معاشرے کا ایک جزو بن گئی تھیں۔ گھر کی چہاردیواری میں بند رہنے والی عورتوں کے مقابلے میں شاہدان بازاری میں رفتار و گفتار کی حیرت انگیز کشش پیدا ہو جانا لازمی تھا۔ روزمرہ کی زندگی میں ان کا عمل دخل اتنا بڑھ گیا تھا کہ کوئی تقریب کوئی تہوار کوئی محفل ان کے بغیر مکمل ہی نہیں سمجھی جاتی تھی۔ چنانچہ خواجہ میر درد (۳) اور خواجہ غلام غوث بے خبر (۴) جیسے ثقہ اور سنجیدہ بزرگوں کے ہاں بھی ان کی آمد و رفت کا سلسلہ تھا۔ غالب تو خیر فطرتاً حسن پرست اور رنگیں مزاج واقع ہوئے تھے اور ان کا تعلق اسی ماحول و فضا سے تھا۔(۵)

---

۱ غالب (انگریزی)، ص ۸۷ ۲ آثارِ غالب، ص ۱۲۷

۳ آب حیات، ص ۱۸۶ ۴ انشائے بے خبر (مقدمہ)

۵ ڈاکٹر نتالیا پری گارینا جن کی کتاب 'مرزا غالب' اردو میں ترجمہ ہو کر حیدر آباد سے 1997 میں منظر عام پر آئی ہے، ان کی اس رائے سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ غزل کی شاعری میں "عشق کا موضوع بھی اتنا ہی خیالی اور مجازی ہو سکتا ہے جتنا کہ باقی سب کچھ" اس لیے "شاعر کے کلام اور اس کے سوانح حیات کا موازنہ کرنا گویا اشعار کے چہرے سے پُراسرار نقاب کو ہٹانے کی حرکت بیجا کرنا ہے"۔ تاہم شعری تجربے کے بعض نکات یا سماجی تہذیبی محرکات کی طرف توجہ دلانے کے لیے ایسا کرنا کبھی کبھی ناگزیر بھی ہو جاتا ہے۔ اپنی کتاب میں 'عشق مجازی' کے عنوان سے پری گارینا نے پورا ایک باب صرف کیا ہے اور ڈومنی والے واقعہ کو پوری فضا آفرینی کے ساتھ بیان کیا ہے (ص 105

غالب کا محبوب کون تھا، یا اس کی واقعیت کیا تھی، محققین میں اس پر گفتگو جاری رہے گی۔ اتنا بہر حال غالب کی غزل سے ثابت ہے کہ اس مرقع سے جو تصور ابھرتا ہے وہ کم ارز یا فرومایہ نہیں۔ اس کا ناز و انداز اور وقار دلوں

تا 125)۔ وہ الٰہی بخش حاکم احمد خاں کے حوالے سے لکھتی ہیں کہ "مرزا غالب کی الٰہی بخش معروف کی دختر امراؤ بیگم سے شادی کا جشن منایا جارہا تھا۔ اتفاقاً اس موقع پر ایک مغنیہ بے انتہا دلکش و دلفریب تھی۔ غالب اس کے عشق میں گرفتار ہوگئے"۔ غالب نے اپنے ایک خط میں خود لکھا ہے کہ وہ ایک ڈومنی پر فریفتہ تھے۔ بعض سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ وہ ڈومنی نہیں بلکہ ایک طوائف کے عشق میں گرفتار تھے۔ غالب نے مغل جان نامی طوائف کا ذکر اپنے خطوط میں کیا ہے۔ پری گارینا کہتی ہیں کہ ڈومنیوں اور طوائفوں میں فرق یہ تھا کہ اول الذکر کا ہندوؤں کی نیچی ذات میں شمار ہوتا تھا اور گانا بجانا ان کا پیشہ تھا جبکہ موخرالذکر بالعموم مسلمان اور تربیت یافتہ گانے بجانے والیاں ہوتی تھیں اور سماج کے اعلیٰ طبقات کا دل بہلاتی تھیں۔ مالک رام کی رائے ہے کہ غالب نے دراصل دو مختلف معشوقاؤں کا ذکر کیا ہے۔ ان میں سے ایک تو عالی خاندان اور لطافت و شائستگی کی قدر و قیمت سمجھنے والی تعلیم یافتہ خاتون تھی جس نے اپنے عشق کے سبب خودکشی کرلی۔ دوسری البتہ کوئی مغنیہ تھی جس کا اونچی گانے والیوں میں شمار ہوتا تھا اور اسے مسلمانوں کے مختلف گھروں میں بلایا جاتا تھا۔ بقول پری گارینا اس پری چہرہ ڈومنی نے ایک عرصے تک مرزا کی التجاؤں پر کان نہیں دھرا۔ قیاس کہتا ہے کہ وہ فطرتاً حددرجہ خود رائے اور غیرت مند تھی اور مرزا جذبہ عشق میں سرشار سب کچھ کرنے کو یہاں تک کہ رسوائی تک برداشت کرنے کو تیار تھے:

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سر رہ گزار تھا

مرزا کے لیے اس کا انکار خلاف توقع تھا۔ اس سے ان کا عشق اور بھی بھڑک اٹھا:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی — میری وحشت تیری شہرت ہی سہی
قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے — کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی
کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف — آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی
ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں — نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی
ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے — بے نیازی تری عادت ہی سہی
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد — گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

پری گارینا کا خیال ہے کہ مندرجہ بالا غزل کی ابتدائی شکل اسی جذبہ محبت کی سچی عکاسی کرتی ہے۔ بعد میں شامل کیے گئے اشعار غزل کے راست اور ٹھوس حقائق پر مبنی اسلوب میں تبدیلی کا پتہ

پر اثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ اس کی شائستگی اور تمکنت ہند ایرانی ہے لیکن اس کی شوخی، ظرافت اور بانکپن غالب کا اپنا ہے اور اس امتزاج سے وہ بت طناز، بادہ سرجوش کی طرح اتنا نشاط انگیز، روح پرور، رنگین و رعنا اور طرح دار ہو گیا ہے

دیتے ہیں۔ بہر حال متذکرہ صدر ڈومنی نے بغیر متعہ غالب سے کسی قسم کا تعلق رکھنے سے صاف انکار کر دیا۔ یہ بھی اشارہ ملتا ہے کہ اسے سنیوں اور صوفیوں سے نفرت تھی:

اس جفا مشرب پہ عاشق ہوں کہ سمجھے ہے اسد
مالِ سنّی کو مباح اور خونِ صوفی کو حلال

پری گارینا سوال اٹھاتی ہیں کہ غالب نے شیعہ مذہب کب اختیار کیا، تذکرہ نگار اس پر خاموش ہیں۔ ممکن ہے یہ ایران سے ان کے قلبی تعلق سے توافق رکھتا ہو یا ممکن ہے کہ شیعہ رواج کے مطابق متعہ کے مطالبے اور مرزا کی شیعیت میں کوئی ربط باہمی ہو۔ بہر حال قیاس غالب یہ ہے کہ "وہ ڈوم ذات کی بت پرست، کافر اور بے دین لڑکی تھی اور مرزا اس کی خاطر اپنا مذہب بدلنے کو تیار تھے"۔ (ص 115)

یادِ روزے کہ نفس در گروِ یارب تھا | نالۂ دل بہ کمر دامنِ قطعِ شب تھا
بہ تمنا کدۂ حسرتِ ذوقِ دیدار | دیدہ گو خوں ہو، تماشائے چمن مطلب تھا
آخرکار گرفتارِ سرِ زُلف ہوا | دلِ دیوانہ کہ وارستۂ ہر مذہب تھا

"غالب کا سارا کلام شدید نورانی اور کربناک جذبہ عشق کے خیالی پیکر سے منور ہے۔ عشق کے مضمون سے ان کا ابتدائی اردو کلام بھرا ہوا ہے اور بعد کے اردو فارسی کلام میں اس کی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے"۔ وارث کرمانی البتہ دوسری بات کہتے ہیں اور وہ مرزا کے فارسی کلام میں معشوقہ کے پیکر خیالی میں زرتشتی آتش ناکی کی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہیں اور اس کا سبب عجم سے غالب کے والہانہ لگاؤ کو قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک مرزا کے معشوق کی خیالی تصویر غیر اسلامی خدوخال سے متصف زرتشتی تلازمہ خیال کے رشتوں کے ساتھ ابھرتی ہے اور اس زمانے کی مسلمان معشوقاؤں کے مروجہ پیکر خیالی سے قطعی مختلف ہے۔ پری گارینا کا خیال ہے کہ شاید زرتشتیت محض ان کی 'کافر معشوقہ' کی عجمی قلب ماہیت تھی جو ان کے ایک بت پرست (ہندو) سے عشق کی صورت حال کے پیشِ نظر نہایت فطری بات تھی۔ پری گارینا اس قیاس آرائی کو بیجا نہیں خیال کرتیں کہ اگر معشوقہ آتش پرست ہماری ڈومنی یا اس کی یاد ہے تو اس تلازمہ خیال کی بنیاد ڈوم قبیلے کے لوگوں کے آگ سے متعلق ایک روایتی کام یعنی چتا کے لیے لکڑیوں کی فروخت پر بھی ہو سکتی ہے۔

یوسف حسین خاں کے حوالے سے یہ توجیہہ بھی غور طلب ہے کہ "غالب کے کلام میں لفظ

کہ جمالیاتی وجدان پر اس کا اثر نہایت گہرا ہوتا ہے اور ایک پیکر لطیف آنکھوں میں پھر جاتا ہے:

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی   دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

عشق کا اطلاق بہر حال نہ تو عشق الٰہی پر ہوتا ہے اور نہ ہی تاہل کے ان رشتوں پر جو میاں بیوی کے درمیان ہونے چاہئیں"۔ غالب بالعموم ترجیح عشق ممنوع کی مسرتوں اور رشک کی اذیتوں کو دیتے ہیں جن کا رنگ ان کے یہاں کچھ چوکھا ہی ہے

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا

بہر حال اس کشاکش اور قربت باہمی کی مسرتوں میں پائیداری نہیں لکھی تھی، ڈومنی جلد ہی اس دنیا سے کوچ کر گئی۔ غالب حاتم علی بیگ مہر کو ان کی محبوبہ کی موت پر لکھتے ہیں
"بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں، عمر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کی بخشے اور ہم دونوں کی بھی کہ زخم مرگ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے، چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنکہ یہ کوچہ چھوٹ گیا، اس فن سے میں بیگانۂ محض ہو گیا ہوں، لیکن کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا"۔ مہر کے نام کا یہ خط 1859 اور 1860 کے درمیان کا لکھا ہوا ہے، چنانچہ ڈومنی کی موت کی تاریخ بظاہر 1817 اور 1820 کے درمیان ہو سکتی ہے۔ غالب کے کلام میں محبوب کا جو مرثیہ ملتا ہے پری گارینا کی کتاب کے وقت اس کی تاریخ کا تعین نہیں ہو سکا تھا۔ 'دیوانِ غالب کامل نسخۂ رضا' کے بعد اب تصدیق ہو گئی کہ یہ مرثیہ 1816-21 کے درمیانی زمانے کا ہے۔ یعنی جب غالب کی عمر بیس سے پچیس برس کے درمیان رہی ہو گی۔ پنج آہنگ (1835) میں مظفر حسین خاں کے نام کا ایک خط بھی اس دردناک واقعے کے بارے میں ہے جو ڈومنی کی موت کے تقریباً بیس برس بعد لکھا گیا۔ لگتا ہے کہ زندگی بھر اس زخم کا رسنا بند نہیں ہوا۔ "بدنصیبی نے تلخی سے بھرا ہوا ایک جام میرے سامنے رکھ دیا اور اس چوراہے پر تڑپنے پر مجھے مجبور کر دیا جہاں سے میری محبوبہ غمگسار کا جنازہ گزر رہا تھا   کیسا ظلم ہے کہ اس نازک اندام کو سپرد خاک کرنا پڑا جسے وقت رخصت خدا کو سونپنے میں بھی مجھے ڈر لگتا تھا۔ کیا غضب ہے کہ اس معشوقہ پری تمثال کو شہر خموشاں میں چھوڑنا پڑا جسے گلزار میں بھی تنہا چھوڑنے میں تردد ہوتا تھا کہ کہیں نرگس کی ترچھی نگاہ سے اسے آزار نہ پہنچے"۔ (اردو ترجمہ)
مرثیہ والی غزل کا مقطع بعد میں غالب نے بدل دیا، لیکن اصل مقطع نسخۂ حمیدیہ میں موجود ہے۔ یہ مقطع یوں تھا

دیکھو تو دلفریبی انداز نقش پا　　موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی
نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا　　مستی سے ہر نگہہ ترے رخ پر بکھر گئی
ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی　　اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ　　اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

اس نزاکت کا برا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آئیں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

چال جیسے کڑی کمان کا تیر　　دل میں ایسے کے جا کرے کوئی

غیر کو یارب وہ کیوں کر منع گستاخی کرے　　گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے

تھی وہ اک شخص کے تصور سے　　اب وہ رعنائی خیال کہاں

وہ شوخ اپنے حسن پہ مغرور ہے اسد　　دکھلا کے اس کو آئینہ توڑا کرے کوئی

گر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھا لیتا اسد
میری دلّی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہائے ہائے

بیشک درد عشق کی شدت فطرت انسانی کی گہرائی اور لطافت کی نشانی ہے۔ پری گار ینا کے اس نتیجے سے کس کو اتفاق نہ ہوگا کہ نوجوان مغنیہ ہمیشہ کے لیے غالب کے تخلیقی وجدان پر اپنا نقش مرتسم کر گئی اور ”اس کی جھلک کبھی ہم کو شوخ و طرار معشوقہ ستم پیشہ کے پیکر میں، تو کبھی تنگ پیراہنی سے جذبات میں ہیجان پیدا کرنے والی دلفریب زہرہ وش مغنیہ کے روپ میں دکھائی دیتی ہے، یا پھر شعر کا چست اور پھڑکتا ہوا آہنگ ہمیں اس پیکر جمال کے وجود کی یاد دلاتا ہے“۔

باغ تجھ بن گل نرگس سے ڈراتا ہے مجھے
چاہوں گر سیر چمن آنکھ دکھاتا ہے مجھے

گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سر خوش خواب ہے وہ نرگس مخمور ہنوز

چمن چمن گل آئینہ در کنار ہوس
امید محو تماشائے گلستاں تجھ سے

تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

گل غنچگی میں غرقہ دریائے رنگ ہے
اے آگہی فریب تماشا کہاں نہیں

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے
بہار شوخ و چمن تنگ و رنگ گل دلچسپ
نسیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا
سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری
حسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا

ہے بسکہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں اور
کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور
یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور
ابرو سے ہے کیا اس نگہ ناز کو پیوند
ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کماں اور

درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہاے ہاے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہاے ہاے
کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال؟
دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہاے ہاے
عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا؟
عمر کو بھی تو نہیں ہے پایداری ہاے ہاے
گل فشانی ہاے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا؟
خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہاے ہاے
شرم رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہاے ہاے
ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا
دل پہ اک لگنے نہ پایا زخم کاری ہاے ہاے
عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ
رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہاے ہاے[1]

---

1 اس پر پری گارینا کا نوٹ ملاحظہ ہو "یہ غزل مرثیے یا نوحے کی طرز میں لکھی گئی ہے اور اس لیے ساری غزل ایک ہی موضوع کی تابع ہے۔ غزل سے سچا حزن و ملال ٹپکتا ہے۔ غزل میں دو جگہ مخفی پیمانِ وفا کا ذکر ہے، جس کی آواز بازگشت ہم کو الٰہی بخش خاں کے بیان میں ملتی ہے، اس رُسوائی کا بار بار ذکر ملتا ہے جو اس لڑکی کے لیے لازمی تھی اور اس ذمّہ داری کا تذکرہ ہے جو اس نے اپنے

مومن

غالب کی طرح مومن بھی جلوۂ ناز کے کشتۂ جفا تھے۔ ان کے احساسِ جمال کی یہ تجلیاں ذہنی تجرید نہیں:

اس بت کی ابتدائے جوانی مراد ہے
مومن کچھ اور فتنہ آخر زماں نہیں

یارب وصالِ یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے اک اک ادا کے ساتھ

نہ جائے کیوں دلِ مرغِ چمن کہ سیکھ گئی
بہار وضع ترے مسکرا کے آنے کی

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو
ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو
اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

شعلۂ دل کو ناز تابش ہے
اپنا جلوہ ذرا دکھا جانا

پامال اک نظر میں قرار و ثبات ہے
اس کا نہ دیکھنا نگہِ التفات ہے

جہاں تک مومن کے نفسِ محبوب کا تعلق ہے یہ ایک سربستہ راز ہے۔ ان کے محبوب کے چہرے پر ایک ایسی نقاب پڑی ہوئی ہے جس کے اس پار نظر جا ہی نہیں سکتی۔ چونکہ تماشا کامیاب نہیں اس لیے تمنا کی بے قراری

دوست کی غم گساری میں اپنے سر لی تھی۔ غزل میں ڈومنی کے شخصی اوصاف کا ذکر ہے، یعنی راز داری اور دکھاوے کی غفلت شعاری، جس کے پیچھے بظاہر ایک تیز و طرار فن کارانہ مزاج پوشیدہ ہے۔ غزل کے مقطع میں ذوقِ خواری یعنی رسوائی کا مقابلہ کرنے کے ارادوں کا ذکر ہے، یہاں ممکن ہے کہ اس امر کی طرف اشارہ ہے کہ عاشق، مجنوں کی طرح جنونِ عشق کی رُسوائی اپنے سر لینے میں اور اپنے مفاد کو کلیتہً فراموش کر دینے میں ناکام رہا۔ مختصر یہ کہ ان سب باتوں کے پس پردہ صریحاً شاعر کی زندگی میں پیش آنے والا کوئی ڈرامائی واقعہ کار فرما ہے، جس کے لیے شاعر خود کو موردِ الزام ٹھہراتا ہے"۔

بڑھ جاتی ہے۔ مومن کے دیوان میں لفظ 'پردہ نشیں' بیس بار سے بھی زیادہ استعمل ہوا ہے۔ اس رمز و کنایہ کی مدد سے مومن جمالیاتی احساس کا جادو جگاتے ہیں:

ہجر پردہ نشیں میں مرتے ہیں　　زندگی پردہ در نہ ہو جائے

چاکِ پردہ سے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشیں
ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہوں گے

جلوہ دکھلائے تا وہ پردہ نشیں　　میں نے دعویٰ کیا تحمل کا

چین جبیں کو دیکھ کے دل بستہ تر ہوا　　کیسی کشود کار کشاد نقاب میں

مومن کے عشق پردہ نشیں کے بارے میں معتبر روایت صرف گلشنِ بے خار کی ہے۔ شیفتہ نہ صرف مومن کے شاگرد بلکہ ان کے ہم راز بھی تھے۔ وہ امۃ الفاطمہ بیگم عرف صاحب جی کے ذکر میں لکھتے ہیں۔ "بہ تقریب مداوا با مومن خاں کارش افتاد، ماہے چند کار با درد دوا بود ... مثنوی قول غمین نام کہ زمصنفات خانِ معزے الیہ است شرح نسخہ حسن و جمال ہماں موزوں قداست"۔(۱)

'قول غمیں' کی سادہ بیانی اور اس میں قصے کی عدم موجودگی سے بھی اس بیان کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس زمانے کی ایک اور طوائف رجو تخلص نزاکت کو بھی مومن کا شاگرد بتایا جاتا ہے(۲)۔ حکیم آزاد انصاری اور جوش ملیح آبادی سے روایت ہے کہ مومن مولوی محمد حسین آزاد کی پھوپھی یعنی مولوی باقر کی بہن پر عاشق تھے اور غالباً اس سے کچھ تعلقات بھی تھے(۳)۔ اس سلسلے میں ایک شعر بھی مومن

۱　گلشن بے خار، ص ۶۲　　۲　سراپا سخن، ص ۹۷
۳　منقول از مالک رام

سے منسوب ہے:

دل ایسے شوخ کو مومن نے دے دیا کہ جو ہے
محبّ حسین کا اور دل رکھے شمر کا سا

محبّ حسین مولوی محمد حسین آزاد کے پھوپھا کا نام تھا اور یہ لوگ شیعہ عقیدے کے تھے۔ قرینہ یہ ہے کہ اس ناراضی کے سبب آزاد نے آبِ حیات میں مومن کا ذکر نہیں کیا۔

ان باتوں سے بہر حال اتنا ضرور ثابت ہوتا ہے کہ مومن لذت عشق کا آزار رکھتے تھے۔ ان کے درج ذیل اشعار میں آپ بیتی کا رنگ گہرا ہے۔ ان کے ہاں محبوب کے بیان میں جو واقعیت کی جو جھلک پائی جاتی ہے اس کی کچھ نسبت دل کے ان ہی داغوں سے ہو سکتی ہے:

مجھ پہ طوفاں اٹھائے لوگوں نے — مفت بیٹھے بٹھائے لوگوں نے
وصل کی بات کب بن آئی تھی — دل سے دفتر بنائے لوگوں نے

اگر نہ ہاتھ میں اس دل ربا کے دل دیتے — تو دل پہ ہاتھ سدا دھر لیا نہ کرتے ہم
نہ ہوش کھوتے اگر اس پری کی باتوں پر — تو آپ ہی آپ یہ باتیں کیا نہ کرتے ہم
اگر نہ ہنسنا ہنسانا کسی کا بھا جاتا — تو بات بات میں یوں رو دیا نہ کرتے ہم

شیفتہ

محبوب کے اس گنگا جمنی تصور کے سلسلے میں چند شعر شیفتہ کے بھی ملاحظہ ہوں:

لگتی نہیں پلک سے پلک جو تمام شب — ہے ایک شعبدہ مژہ نیم باز کا

ہر شیوے سے ٹپکے ہے ادا ناز تو دیکھو — ہر بات میں اک بات ہے انداز تو دیکھو

آج ہی ٹیکا لگانے سے لگے کیا چار چاند　　بے تکلف، بے تکلف مہ جبیں تو کب نہ تھا

ہوتا ہے ازدحام تمنا اسی قدر　　ہوتی ہے جتنی دیر کشاد نقاب میں

کیا کرتے ہیں کیا سنتے ہیں کیا دیکھتے ہیں ہائے
اس شوخ کے جب کھولتے ہیں بند قبا ہم

سامان وجد فتنہ محشر کو دے دیا　　وہ خاک پر ہماری جو دامن فشاں نہیں

ہائے وہ شیفتہ کی بے تابی　　تھام لینا وہ تیرے محمل کو

داغ

غالب اور مومن کے بعد غزل کی نمائندگی امیر اور داغ کے حصے میں آتی ہے۔ داغ دہلی کی منزہ اور مہذب روشوں سے ناواقف تو نہیں تھے لیکن ان کا فطری رجحان انھیں رندی اور ہوس ناکی کی طرف لے گیا۔ منی بائی حجاب سے ان کا گہرا عشق ان کی مثنوی فریاد داغ سے ثابت ہے[1]۔ لیکن ان کا احساس جمال 'روز معشوق نیا روز ملاقات نئی' سے ماخوذ ہے۔ چنانچہ اس کے جان پرور یا لطیف ہونے کا سوال نہیں۔ البتہ زبان اور محاورہ کی سان پر چڑھ کر اس میں بڑی جاذبیت اور دلفریبی پیدا ہوگئی ہے۔ یہ دلنواز تو ہے، دلبری اس کے بس کی بات نہیں۔ حواس کو یہ بیدار کرسکتا ہے اور بامزہ بھی ہے لیکن اس کی تاثیر وقتی اور چمک دمک دکھاوے کی ہے:

کچھ نرالا ہے جوانی کا بناؤ　　شوخیاں زیور ہیں اس سن کے لیے

1　مرزا داغ اور منی بائی حجاب (رفیق مارہروی) نگار، اگست ۱۹۴۸ء، نیز فریاد داغ (مقدمہ)

بھر دی ہیں کیا ادائیں اس شوخ سیم تن میں
اک ٹیڑھ سادگی میں اک سیدھ بانک پن میں

سب لوگ جدھر وہ ہیں ادھر دیکھ رہے ہیں
ہم دیکھنے والوں کی نظر دیکھ رہے ہیں

قیامت کی تجلی ہے تمھارے روئے روشن پر
مجھے ڈر ہے کہ دیکھو آگ لگ جائے نہ چلمن میں

عذر آنے میں بھی ہے پاس بلاتے بھی نہیں
باعث ترک ملاقات بتاتے بھی نہیں
خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

وہ دوپٹے کا سرکنا وہ کسی کا کہنا   آنکھیں پھوٹیں جو کوئی سینہ ہمارا دیکھے

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا
جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا
دیکھا ہے بتکدے میں جو اے شیخ کچھ نہ پوچھ
ایمان کی تو یہ ہے کہ ایمان تو گیا

ہر ادا مستانہ سر سے پاؤں تک چھائی ہوئی   اف تری کافر جوانی جوش پر آئی ہوئی

امیر مینائی

امیر مینائی اسیر کے واسطے سے مصحفی کے شاگرد تھے لیکن لکھنوی اثر کی

وجہ سے ان کے تصور حسن میں یک گونہ سطحیت اور تصنع ہے۔ ان کے کلام کا معتد بہ حصہ نعتیہ ہے لیکن غزل کا جمالی پہلو روشن نہیں:

روز آنے کو جب کہا بولے
اک تمھیں مجھ کو پیار کرتے ہو

باقی نہ کوئی دل میں الٰہی ہوس رہے
چودہ برس کے سن میں وہ لاکھوں برس رہے

ہم بہت لاغر ہیں پہناؤ نہ ہم کو ہتھکڑی
ڈال دو چھلا کوئی اپنا ہمارے ہاتھ میں

ہائے وہ دیکھ کے ابھرا ہوا جوبن ان کا
دونوں ہاتھوں سے مرا شب کو دبانا دل کا

حالی

شاعری میں تازہ کاری اور روح پروری معنوی قدروں کے فروغ سے آتی ہے۔ ناسخ اور امیر و داغ کے زمانے میں یہ چیز غائب تھی۔ زلف و کاکل اور چشم و نقاب کے وہی فرسودہ مضامین بار بار باندھے جاتے تھے۔ محبوب کے حسن و جمال کا ذکر اس زمانے میں الفاظ کی عشوہ گری، روزمرہ اور محاورے کی بندشوں اور زبان و بیان کی نزاکتوں اور آپس کے مقابلوں کی وجہ سے چیستاں بن کے رہ گیا تھا۔

یہ وہ زمانہ ہے جب انگریزی تمدن کی ہوائیں ہمارے سماجی اور معاشرتی اداروں کو چھو رہی تھیں۔ ہر شے میں ایک خاموش تبدیلی آرہی تھی۔ بنگال سے نشاۃ ثانیہ کی کرن پھوٹ چکی تھی۔ مختلف زبانوں کے شعر و ادب میں زندگی کی نئی لہر دوڑنے لگی تھی۔ اردو شاعری میں بھی تبدیلی کے آثار پیدا ہورہے

تھے۔ ذہنی اجتہاد کی روح تو غالب میں ملتی ہے، لیکن اصلاح کا بیڑا غالب کے شاگرد حالی نے اٹھایا۔

حالی اردو شاعری میں اصلاح و اعتدال کے نقیب ہیں۔ انھوں نے غزل کے تصورِ جمال کو نہ صرف روایتی اور فرسودہ روشوں سے نجات دلائی بلکہ اسے ایک حد درجہ معتدل اور متین لب ولہجہ کی راہ دکھائی۔ اس سلسلہ میں انھوں نے جو کچھ کہا، اس کا اعادہ یہاں بے جا نہ ہوگا:

"غزل میں ہمیشہ معشوق کو بے وفا، بے مروت، بے مہر، بے رحم، ظالم، قاتل، صیاد، جلاد، ہرجائی، اپنوں سے نفرت کرنے والا، اوروں سے ملنے والا، سچی محبت پر یقین نہ لانے والا، اہل ہوس کو عاشق صادق جاننے والا، بدگمان، بدخو، بدزبان، بدچلن، غرضیکہ ایک حسن و جمال یا ناز و ادا و دیگر حرکات مہر انگیز کے سوا اور تمام ایسی برائیوں کے ساتھ اس کو موصوف کرنا جو ایک انسان دوسرے انسان کے ساتھ کرسکتا ہے ..... اس طرح کے چند اور مضامین ہیں جو غزل کے لیے بمنزلہ ارکان و عناصر کے ہوگئے ہیں (مثلاً) معشوق کی صورت کو حور، پری، چاند، سورج، گل، لالہ، باغ اور جنت وغیرہ سے؛ اس کی آنکھ کو نرگس، آہو، بادام، ساحر، مست، بیمار وغیرہ سے؛ زلف کو سنبل، مشک، عنبر، کافر، جادوگر، رات، ظلمات، دام، زنجیر، کمند وغیرہ سے؛ نگاہ و مژہ و غمزہ و ادا کو تیر و سنان و شمشیر وغیرہ سے؛ ابرو کو کمان سے؛ ذقن کو کوئیں سے، دانتوں کو موتیوں سے، ہونٹوں کو لعل، یاقوت، گل برگ، نبات، آبِ حیات وغیرہ سے؛ منہ کو غنچہ سے، کمر کو بال سے یا دونوں کو عدم سے، قد کو سرو، صنوبر، شمشاد، قیامت وغیرہ سے؛ رفتار کو فتنہ، قیامت، بلا، آفت، آشوب وغیرہ سے؛ اور اس طرح اور بعض اعضا کو چند خاص خاص چیزوں سے تشبیہ دینا؛ معشوق کے سامان آرائش میں سے مشاطہ، شانہ، آئینہ، حنا، سرمہ، کاجل، غازہ، مسی، پان، کبھی قبا، بندقبا، کلاہ، چیرہ، دستار اور کبھی برقع، نقاب، محرم، چادر، چوٹی، چوڑیاں، اور خاص خاص زیوروں کا ذکر کرنا اور ان کو خاص خاص چیزوں سے تشبیہ دینا ...... غزل میں ایسے الفاظ استعمال کرنے جو عورتوں کے لوازمات اور خصوصیات پر

دلالت کریں اس قوم کی حالت کے بالکل نامناسب ہیں جو پردہ کے قاعدہ کی پابند ہو۔ کیونکہ اگر معشوقہ، منکوحہ، یا مخطوبہ ہے تو اس کے حسن و جمال کی تعریف کرنی اور اس کے کرشمہ و نازو انداز کی تصویر کھینچنی گویا اپنے ننگ و ناموس کو اپنوں اور پرایوں سے انٹروڈیوس کرانا ہے، اور اگر کوئی بازاری بیسوا ہے تو اپنی نالائقی یا بددیانتی کا ڈھنڈورا پیٹنا ہے ...... اگر معشوق کو اطلاق کی حالت پر چھوڑ دیا جائے اور کوئی خصوصیت رجال یا نساء کی غزل میں ذکر نہ کی جائے تو اس صورت میں افعال و صفات کا مذکر لانا بالکل قاعدہ کے موافق ہوگا۔"(۱)

حالی کی اس تلقین نے اردو غزل کے احساس جمال کو پھر سے منزہ، باسلیقہ اور معتدل روش پر لانے میں خاصا اثر کیا۔ خود حالی کے ہاں آرائش خم کاکل کے بیان میں جذبات کی جیسی شائستگی، لہجہ کی نرمی اور بیان کی متانت ملتی ہے وہ قابلِ توجہ ہے:

ہم جس پہ مر رہے ہیں وہ ہے بات ہی کچھ اور
عالم میں تجھ سے لاکھ سہی تو مگر کہاں

نیا ہے لیجیے جب نام اس کا   بڑی وسعت ہے میری داستاں میں

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام   گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید   خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

دل سے خیال دوست بھلایا نہ جائے گا   سینے میں داغ ہے کہ مٹایا نہ جائے گا
تم کو ہزار شرم سہی مجھ کو لاکھ ضبط   الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

دکھانا پڑے گا مجھے زخم دل   اگر تیر اس کا خطا ہوگیا

---

۱ مقدمہ شعر و شاعری (حالی)

نہیں بھولتا اس کی رخصت کا وقت وہ رو رو کے ملنا بلا ہو گیا

اردو شاعری پر حالی کا یہ احسان ہے کہ انھوں نے اسے ابتذال، عریانی، مبالغہ آمیزی اور لفاظی کے ان عناصر سے جو متاخرین کے زمانے میں زور پکڑ گئے تھے، منزہ کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ نیز حسن اور نفاست کو ملحوظ رکھنے کی تلقین کی۔ معشوق کی خصوصیات حسن کے بیان کو ممنوع قرار دینے سے ان کا مدعا غزل کو فحاشی اور ابتذال سے نجات دلا کر اسے متین اور شائستہ روش پر لانا تھا اور اپنے اس مشن میں وہ کامیاب بھی ہوئے، ورنہ اگر معشوق کے کرشمہ ناز و انداز کی تصویر کھینچنے کو اپنے "ننگ و ناموس کو اپنے پرایوں سے انٹروڈیوس کرانے اور اپنی نالایقی کا ڈھنڈورا پیٹنے" کے مترادف قرار دے دیا جائے تو ادب کے ایک گراں بہا حصے کو دریا برد کرنا ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ بات غزل کی تنقید میں بہت بعد میں سمجھ میں آئی کہ غزل میں ضمیر متکلم سے شاعر کی اپنی ذات مراد نہیں ہوتی بلکہ عاشق مراد ہوتا ہے، ایسے ہی معشوق ذاتی معشوق نہیں ہوتا بلکہ معشوق محض۔ اس لحاظ سے اس کے حسن و جمال کا باسلیقہ اور شائستہ ذکر کرنا نہ صرف ضروری ہے بلکہ مستحسن بھی ہے۔ اردو غزل میں بھی باوجود چند قیود کے ابتدا سے آج تک ایسا ہوتا آیا ہے۔ اس کی ایک وجہ ہندستانی روایات کا اثر ہے۔ ہندستانی شعر و ادب میں جنس لطیف کی اہمیت کو کبھی نظرانداز نہیں کیا گیا۔ جیسا کہ پہلے واضح کیا جاچکا ہے، ادب، آرٹ، فنون لطیفہ اور دوسرے تہذیبی اداروں میں جنس کے لطف و جمال کی طرح طرح سے تقدیس کی گئی ہے۔ ہندو مذہب میں جنس کا تصور عریانی اور اوباشی کا نہیں، عبادت اور آسودگی کا ہے۔ غیر شعوری طور پر اس کا اثر اردو غزل پر بھی ہوا ہے گو بہت کم۔ ہر چند کہ روایتاً اردو کے غزل گو محبوب کے بیان میں مذکر افعال لاتے ہیں اور محبوب کی ذات کو اطلاق کی حالت پر چھوڑ دیا جاتا ہے، ان کے تصور جمال کا تعلق ہندوستان کی فضا سے ہے۔ معشوق کے حسن و جمال کی تعریف و توصیف الگ چیز ہے اور اس کے ذکر سے لذتیت، رندی اور ہوس ناکی کے جذبات پیدا کرنا بالکل دوسری بات۔ ایک کا نتیجہ جمالیاتی تسکین اور جذباتی بالیدگی ہے اور دوسری کا نفس پرستی

اور ہوس کی کام جوئی۔ حالی کے بیان کی صحیح نوعیت سمجھنے کے لیے ان دونوں کے فرق کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ حالی کا مدعا دراصل غزل کو اس نفس پرستی اور ہرزہ گوئی سے نجات دلانا تھا جو بوالہواسی اور لذتیت کے حد سے بڑھتے ہوئے رجحان سے اس میں راہ پاگئی تھی۔ حالی کے بعد غزل کے تصور حسن میں ایک نئی متانت، شگفتگی اور جزالت آگئی، اور آئندہ معشوق کی 'نسائی خصوصیات' اور 'کرشمہ نازو ادا' کی جمال پرور اور نشاط آگیں تصویر برابر پیش ہوتی رہی۔ اس کا بہترین ثبوت حسرت اور فراق کا کلام ہے۔

حسرت

یوں تو فانی، اصغر، صفی، ثاقب، عزیز اور شاد کی غزل بھی روایتی فرسودگی سے پاک ہے لیکن حسرت سے اردو غزل کے جمالیاتی احساس میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوتا ہے۔ ان کے تصور جمال کی رنگینی اور طرح داری پر کچھ کچھ مصحفی کا بھی اثر پڑا ہے لیکن اس کا گھریلوپن اور شرافت حسرت کی اپنی دین ہے۔ اس میں جو شائستگی اور متانت ہے اس کا تعلق متوسط طبقے کی گھریلو فضا سے ہے۔ حسرت کے تصور حسن کی حسیّت اور اس کا شبنمی لمس اردو غزل کا عزیز سرمایہ ہے۔ ستاروں کی چھاؤں میں ملنے، جلتی دھوپ میں ننگے پاؤں آنے اور چپکے چپکے رونے کا تصور اردو غزل میں نئی گھریلو فضا لے کر آیا۔ یہ تصور زندگی کی لطافتوں کا احساس بڑھاتا ہے اور جینے کی خو پیدا کرتا ہے:

برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے　　　ہم نے اس شوخ کو مجبور حیا دیکھا ہے

چادر جو کہیں حسن رخ یار سے سرکی　　　قابو میں طبیعت نہ رہی ذوق نظر کی

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا　　　طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

محتاج بوئے عطر نہ تھا جسم خوب یار
خوشبوئے دلبری تھی جو اس پیرہن میں تھی

سر کہیں بال کہیں ہاتھ کہیں پاؤں کہیں
ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو
گھر سے ہر وقت نکل آتے ہو کھولے ہوئے بال
شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو

غیر کی نظروں سے بچ کر سب کی مرضی کے خلاف
وہ ترا چوری چھپے راتوں کو آنا یاد ہے
دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام — دہکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام
اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود — رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

جمال یار کی رنگینیاں ادا نہ ہوئیں — ہزار کام لیا ہم نے خوش بیانی سے

اللہ رے کافر ترے اس حسن کی مستی — جو زلف تری تا بہ کمر لے کے گئی ہے

فراق گورکھپوری

فراق کا احساس جمال اس لحاظ سے حسرت سے مختلف ہے کہ ہندی روایات کے رچاؤ سے اس میں رنگ و رس کی حیرت انگیز کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اس کا بہترین اظہار 'روپ' کی رباعیوں میں ہوا ہے۔ غزل میں بھی انھوں نے حسن و شباب کی ایک نئی رنگیلی، رسیلی، لطیف اور مترنم فضا قائم کی ہے۔ وہ ٹھیٹھ

ہندی الفاظ اور محاوروں سے بھی کام لیتے ہیں جن کا فنکارانہ صرف روپ میں ہوا ہے۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ غزل کے قدیم سانچے کو برقرار رکھتے ہوئے انھوں نے اس کے احساس جمال میں ایسی وسعت پیدا کی ہے کہ جسم و جمال کی رنگینی اور حسیّت کی کیفیت نہایت گہری ہوگئی ہے۔

فراق کی شاعری میں ایک ایسا حسن، ایسا رس، اور ایسی لطافت ہے جو ہر شاعر کو نصیب نہیں ہوتی۔ ہندستانی لب و لہجہ اور احساس جمال اردو شاعری میں پہلے بھی تھا، فراق کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے خدائے سخن میر تقی میر کی شعری روایت کی بازیافت کی اور صدیوں کی آریائی روح سے ہم کلام ہو کر اسے تخلیقی اظہار کی نئی سطح دی۔ ان کی شاعری میں ہماری تہذیب کی صدیاں بولتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعر کے نغمے وہ ہاتھ ہیں جو رہ رہ کر آفاق کے مندر کی گھنٹیاں بجاتے ہیں۔ وہ جہاں انگریزی کے رومانی شاعروں سے متاثر ہیں، وہیں سنسکرت کاویہ اور شرنگار رس کی روایت کا بھی ان کے نظریہ جمال پر گہرا اثر ہے۔ فراق کا بنیادی موضوع حسن و عشق کی کیفیات اور جمالیات ہے۔ وہ جذبات کی تھرتھراہٹوں، جسم و جمال کی لطافتوں اور نشاط و درد کی ہلکی گہری کیفیتوں کے شاعر ہیں۔ ان کی آواز میں ایک ایسا رس، نرمی، لوچ اور دھیما پن ہے جو ان سے خاص ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار:

کس لیے کم نہیں ہے درد فراق　　اب تو وہ دھیان سے اتر بھی گئے

تم مخاطب بھی ہو قریب بھی ہو　　تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں

فضا تبسم صبح بہار تھی لیکن　　پہنچ کے منزل جاناں پہ آنکھ بھر آئی

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے　　نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگزر پھر بھی

خیال گیسوئے جاناں کی وسعتیں مت پوچھ   کہ جیسے پھیلتا جاتا ہو شام کا سایا

ستارے جاگتے ہیں رات لٹ چھٹکائے سوتی ہے
دبے پاؤں یہ کس نے آ کے خواب زندگی بدلا

یہ سر سے تابہ قدم محویت کا عالم ہے   کہ گہری سوچ میں ڈوبا ہوا ہے جیسے بدن

جیسے سکون تھر تھرائے، جیسے سکوت کچھ سنائے
جیسے سگندھ مسکرائے، حسن کی طرفگی تو دیکھ

چپکے چپکے اٹھ رہا ہے مدھ بھرے سینوں میں درد
دھیمے دھیمے چل رہی ہیں عشق کی پروائیاں

یہ تیرا شعلۂ آواز ہے کہ دیپک راگ   قریب و دور چراغ آج ہوگئے روشن

دلوں کو تیرے تبسم کی یاد یوں آئی
کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ
جو چھپ کے تاروں کی آنکھوں سے پاؤں دھرتا ہے
اسی کے نقش کفِ پا سے جل اٹھے ہیں چراغ

یہ ستارے ترے پسینے کے   شب کا دہکا ہوا شباب ہے تو
عکس ہے مکر چاندنی تیرا   دہکی راتوں کا ماہتاب ہے تو
رنگ رس ادھ کھلے شگوفوں کا   مسکراتا ہوا شباب ہے تو

آگ بھبوکا گورا مکھڑا   زلفیں کاہے کالے ناگ

قاتل اس کو کون کہے ہنس مکھ آنکھیں کومل گات
یوں لہراتی ہیں وہ زلفیں گت چلتا ہو جیسے ناگ
چنچل چنچل جوبن جیسے ادھ کھلی کلیاں ادھ سنے راگ
پریم کامنی رس کی پتلی بھیتر ٹھنڈک باہر آگ

جھلا جھل سجل روپ کا رسمسانا تہ شبنمستاں چراغاں چراغاں
ہے سینہ کہ سنگیت پچھلے پہر کا وہ چہرہ کہ اوشا پشیماں پشیماں

اک اداسی بھی لیے ہے کیوں نگاہ ناز یار یہ پیام زندگی شاید کوئی سنتا نہیں

یہ زندگی کے کڑے کوس یاد آتا ہے تری نگاہ کرم کا گھنا گھنا سایہ

(فراق کے احساس جمال کی یہ گفتگو رباعیوں کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ ملاحظہ ہو

دوشیزہ فضا میں لہلہایا ہوا روپ آئینۂ صبح میں جھلکتا ہوا روپ
یہ نرم نکھار یہ سجل دھج یہ سگندھ رس میں کنوارے پن کے ڈوبا ہوا روپ

ڈھلکا آنچل دمکتے سینے پہ الک پلکوں کی اوٹ مسکراہٹ کی جھلک
وہ ماتھے کی کہکشاں وہ موتی بھری مانگ وہ گود میں ننھا سا ہمکتا بالک

ہے بیاہتا پر روپ ابھی کنوارا ہے ماں ہے پر ادا جو بھی ہے دوشیزہ ہے
وہ موود بھری، مانگ بھری، گود بھری کنیا ہے، سہاگن ہے، جگت ماتا ہے

آنسو بھرے بھرے وہ نینا رس کے ساجن کب اے سکھی تھے اپنے بس کے
یہ چاندنی رات یہ برہ کی پیڑا جس طرح الٹ گئی ہو ناگن ڈس کے

موتی کی کان رس کا ساگر ہے بدن درپن آکاس کا سراسر ہے بدن
انگڑائی میں راج ہنس تولے ہوئے پر یا دودھ بھرا مانسروور ہے بدن)

اس جائزہ سے ظاہر ہے کہ اردو غزل کے محبوب کا تعلق ہندستانی تصور و تہذیب سے گہرا ہے۔ یہ فارسی غزل کا ظلِ ثانی نہیں۔ اس کا گہرا تعلق ہندوستان کی مٹی کی بوباس اور یہاں کی فضا سے ہے۔ اس کا رنگ و آہنگ ہندوستان ہی سے مستعار ہے[1]۔ اس کی ارضی کیفیت، اس کی لطافت اور اس کی وضع قطع ہندستانی ملے جلے ہند ایرانی معاشرہ کا نقشہ دکھاتی ہے۔ اس تصور

---

۱ ہرچند کہ غزل واقعیت کی زبان میں گفتگو نہیں کرتی، تاہم کہیں کہیں ذکر زبان پر آہی جاتا ہے

فائز	شہر دلی میں ثانی اب ناہیں	فائز اس دل ربا سریجن کا
حاتم	ہے یہاں ہر ایک کی جادو نگاہ	ہند ہے یہ سحر بنگالہ نہیں
سودا	نظر آجائے جس جیسی کہ ہندستان میں صورت	کبھو کاہے کو خلق ایسی ہوئی کنعان میں صورت
میر	صبح چمن کا جلوہ ہندی بتوں میں دیکھا	صندل بھری جبیں ہے ہونٹوں کی لالیاں ہیں
تاباں	قطب میں سیر ترے ساتھ جو کی تھی کریاد	اشک جاری ہیں مری چشم سے جھرنے کی طرح
مصحفی	اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجیو	ظالم غضب کی ہوتی ہیں یہ دلی والیاں
	اے مصحفی چل تو بھی قطب کو کہ کہے ہیں	آتا ہے بہت چھڑیوں میں میوات کا عالم
نظیر	دھوم ہے اس سبز رنگ کی چین میں	کیوں نہ ہو آخر کو ہندستان ہے
جرات	یہ سواد ہند اور ایسا کہاں حسن ملیح	شش جہت میں ملک دیکھا ہی نہیں پنجاب سا
ذوق	تھا ذوق پہلے دلی میں پنجاب کا سا حسن	پر اب وہ پانی کہتے ہیں ملتان بہہ گیا
ناسخ	یاد ہیں سب گلعذار لکھنؤ	ہے تصور میں بہار لکھنؤ
آتش	یاد آیا طوف کعبہ میں ہندوستاں مجھے	کوئے بتاں کا سایہ لباس حرم ہوا
بیخود (ہادی علی)	خوب نوچندی میں اک ماہ کے نظارے ہوئے	دولت حسن لگی طالب دیدار کے ہاتھ
منیر	آفت کے ہیں بتان فرنگی محل ہنوز	ہر وقت لکھنؤ میں دکھاتے ہیں شام زلف
شہیدی	مسجد میں سجدہ خاک کریں دیکھتے ہیں ہم	صندل صنم پرستوں کی پیشانیوں میں ہم
عیشی	کرچکا عیشی طواف خانہ کعبہ کا قصد	جب تلک ہندوستاں کے میکدے آباد ہیں
مہر علی مہر	بتانِ ہند پسند آئے ہیں خدائی میں	رہے گی بعد فنا بھی اسی دیار میں روح
	نیکی کے عوض ہوں بت رعنائے بنارس	اللہ پھر ان آنکھوں کو دکھلائے بنارس
بشاش (دگجی سنگھ)	لیلیٰ عرب میں قیس مبارک رہے تجھے	دل کو ہمارے ہیں بت ہندوستاں پسند

میں جو حیرت انگیز وسعت، لوچ اور رنگا رنگی ہے، مفاہمت کا جو انداز ہے وہ گنگا جمنی تہذیب ہی کے تحت پیدا ہو سکتا ہے۔ ہندستانی تہذیب کی طرح اس میں بھی شدید بوقلمونی اور کثرت ہے۔ ہر رنگ دوسرے سے مختلف ہے۔ کہیں محبوب کا تصور ارضی ہے کہیں آسمانی، کہیں یہ محبوب محض ہے کہیں مظہر خدا، کہیں یہ امرد سے عبارت ہے، کہیں جنس لطیف سے اور کہیں غیر جنس سے۔ تصورات کی یہ کثرت اور ان کا یہ ظاہری تضاد ہندوستان جیسے وسیع و عریض ملک میں ناگزیر ہے۔ لیکن ہندستانی مزاج اس رنگا رنگی اور بوقلمونی میں ایک تہ نشیں ربط داخلی یا یک گونہ وحدت تلاش کر کے اسے انتشار سے بچائے رکھتا ہے۔ اردو غزل کے تصور جمال میں بھی ظاہری بوقلمونی کے باوجود شروع سے ایک بنیادی وحدت موجود رہی ہے۔ اس نے مختلف روایتوں کے درمیان اعتدال، میانہ روی اور مفاہمت کی فضا قائم کی ہے۔ یہ فضا عبارت ہے حسن کے اس احساس سے جس میں تصور تو جنس لطیف کا پیش نظر رہتا ہے لیکن اس کا بیان مذکر افعال میں اس طرح کیا جاتا ہے کہ جنس کا احترام ملحوظ رہے۔ تصور جمال کا یہ بنیادی رنگ سب سے پہلے ولی کی شاعری میں نمایاں ہوتا ہے۔ مظہر اور حاتم کے زمانے میں یہ بعض وجوہ سے دب سا جاتا ہے۔ لیکن میر و سودا کے بعد سے اپنا مقام پالیتا ہے اور اُس زمانے سے آج تک یہ اردو غزل کے ہر دور میں بنیادی طور پر موجود رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ لکھنوی شعرا کے ہاں یہ فحاشی اور تصنع کا شکار ہو گیا لیکن اگر غور سے دیکھیں تو معلوم ہو گا کہ اس کے پہلو بہ پہلو اس کا شائستہ اور ثقہ تصور بھی موجود رہا۔ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے زمانے میں دہلی میں مومن، غالب، شیفتہ وغیرہ شائستہ روشوں پر قائم رہتے ہیں اور انھیں کسی قیمت پر ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

بے ہوش (گور دیال) — ہر مہ جبیں کا حسن ہے رشک جمال حور — فردوس سے عزیز ہے ہندوستاں مجھے

رند — یوں تو جایا کیے ہر سال مہینوں لیکن — اب کی نوچندی میں اک چاند سا مکھڑا دیکھا

داغ — وہ پھول والوں کا میلہ وہ سیر یاد ہے داغ — وہ روز جھرنے پہ جمگھٹ پری جمالوں کا

غزل رمزیہ صنف سخن ہے۔ اس میں ہر چیز رمز و ایما کے پیرایے میں بیان ہوتی ہے۔ واقعاتی تسلسل کے ساتھ حسن و جمال کی تفصیل پیش کرنا اس کا منصب نہیں۔ یوں بھی غزل میں ذات اطلاق کی حالت میں رہتی ہے اور لہجے کا آفاقی پن مرجح ہے۔ چنانچہ غزل میں حسن کی محاکات تلاش کرنے والوں کو عام طور پر مایوسی ہوتی ہے۔ اس بنا پر وہ غزل کے احساسِ جمال کو کچھ دبا دبا دھندلا اور موہوم سا بتاتے ہیں اور اس کا مقابلہ ہندی شاعری سے کرتے ہوئے اسے رسمی اور محدود قرار دیتے ہیں۔ اتنی بات تو خیر صحیح ہے کہ اردو غزل کا احساسِ جمال اتنا واقعاتی نہیں جتنا سنسکرت، ہندی اور دوسری دیسی زبانوں کی بیانیہ اصناف سخن کا ہے لیکن اس قسم کے اعتراض اکثر غزل کی شعریات سے بے خبری کی بنا پر کیے جاتے ہیں۔ غزل حد درجہ ایمائی شاعری ہے۔ اس میں چیزوں کا کھلا ڈلا بیان اس کے مزاج کے خلاف ہے۔ غزل اپنی ماہیت کی وجہ سے تشریح و تفصیل کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ وہ حسن کی واردات اور اس کی کیفیات کے حد درجہ رمزیہ استعاراتی بیان پر اکتفا کرتی ہے۔ غزل وسعت کے بجائے ارتکاز اور تفصیل کے بجائے اجمال سے کام لیتی ہے۔ اشاریت کی بلاغت اور ابہام کی چاندنی غزل کا حسن ہے۔ غزل حسن و جمال کی واقعاتی تصویر کشی کے بجائے حسن کے اثر و تاثیر اور اس کی جمالیاتی شدت و کشش کو پیش کرتی ہے۔ اس کی حسن کاری miniature مرقع کشی کی طرح ریزہ کاری میں میناکاری ہے اور اس میناکاری کو شہ دی پردہ و نقاب کے رواج اور غزل کی ایمائی شعریات نے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔

اس سب کے باوجود اردو غزل کا محبوب بہر حال روایتی یا رسمی نہیں۔ اس میں جسم و جمال کا گہرا احساس پایا جاتا ہے۔ اس کا زمینی پن معاملات حسن و عشق کی لطافتوں اور نزاکتوں کا حامل ہے۔ یہ کوئی ماورائی طلسم نہیں بلکہ اس کا تعلق ہماری جانی پہچانی دنیا سے ہے۔ اس میں جنس کی مہک اور شباب کی لہک ہے۔ اس کی رنگینی اور رسمساہٹ، دلنوازی اور دلربائی، طرحداری، کم گوئی، کم نمائی اور حیا پروری، انسانی خواہشات کو آئینہ دکھاتی ہے اور تماشائے گلشن تمنائے چیدن کا احساس دلا کر زندگی کی معنویت بڑھاتی ہے۔

باب چہارم

اردو غزل کا نظریاتی پہلو

تصور ذات اور تعبیر ذات

اردو غزل میں صرف جذبات ہی جذبات یا تاثرات ہی تاثرات نہیں۔ اس میں کچھ نظریاتی رموز و نکات بھی ملتے ہیں۔ یوں تو اردو غزل حسن و عشق کے اس ربط و کشش کی جمالیاتی داستان ہے جو دوسرے تمام انسانی علائق پر حاوی ہے۔ لیکن تصوف کے اثر سے اردو غزل میں اس تعلق کے مجازی پہلو کے ساتھ ساتھ اس کا حقیقی روحانی پہلو بھی پیش نظر رہا ہے۔ چنانچہ اس میں کہیں کہیں اسرار ازل کی گرہ کشائی کی بھی کوشش کی گئی ہے اور شعر کو فلسفیانہ رموز و نکات کا پردہ بنایا گیا ہے۔ یہ رموز نظری یا عقلی مسائل کا کوئی استدلالی حل نہیں بلکہ محض تاثراتی یا وجدانی اشارے ہوتے ہیں جنھیں شاعر اپنے داخلی تجربے کی بنا پر اُن روایات سے تطابق یا تخالف کے طور پر پیش کرتا ہے جن کا شعور اسے اپنے مذہب سے وراثتاً حاصل ہوا ہے یا جنھیں اس نے اپنے عہد کی تہذیب یا اپنے معاشرے کے اثر سے قبول کیا۔ چنانچہ یہ جاننے کے لیے کہ ذات و کائنات یا خالق و مخلوق کے بنیادی مسائل کے بارے میں اردو غزل کا مابعد الطبیعیاتی میلان کیا رہا ہے، یہ دیکھنا ضروری ہے کہ جس معاشرے میں اردو غزل پروان چڑھی وہ اس سلسلے میں کیا نظریات رکھتا تھا۔

اردو غزل جس معاشرے میں وجود میں آئی اس میں ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کے عقلی اور تہذیبی نظریات کارفرما تھے۔ دنیا کے اکثر مذاہب کی طرح ہندو مذہب اور اسلام بھی دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ اصل ہستی یا ذاتِ واجب الوجود صرف ایک ہے۔ لیکن جب اس ذاتِ واحد کی علمی اصطلاحوں

میں تعبیر کی جاتی ہے اور اس کے اور عالمِ موجودات کے باہمی تعلق کا پتا چلانے کی کوشش کی جاتی ہے تو ذات حقیقی کے دو مختلف تصورات حاصل ہوتے ہیں۔

اپنشدوں نے اصل ہستی حقیقتِ مطلقہ کو قرار دیا ہے اور اسے برہمہ کہا ہے جس تک عقل و ادراک اور خیال و گمان کی رسائی نہیں۔ اس کا عرفان محدود ذہنی قوت سے نہیں بلکہ مذہبی وجدانی سطح پر ہو سکتا ہے۔ برہمہ ہر قسم کی صفات اور تعینات سے وراء الورا ہے۔ وہ موضوع کلی ہے۔ اس کے دو پہلو ہیں۔ موضوع اور معروض۔ ایک روح انسانی اور دوسرا روح کائنات ہے۔ پہلے کو آتما اور دوسرے کو برہما کہا گیا ہے۔ آتما نہ حواس میں ہے۔ نہ شعور میں بلکہ یہ وہ شعورِ کلی ہے جو ہر فرد کے شعور میں کارفرما ہے۔ ایسے ہی برہما (روحِ کائنات) کی نوعیت مادی یا وجودی نہیں۔ آتما اور برہما دونوں کا منبع و ماخذ موضوع کلی یعنی برہمہ ہے۔ چنانچہ عالم صور و ظواہر میں ہر طرف برہمہ یعنی حقیقت کلی جاری و ساری ہے جسے اپنشد نے ان دو مقولوں کی مدد سے سمجھایا ہے۔ ''آہم برہمہ اسمی'' (अहम् ब्रह्मास्मि) (میں برہمہ ہوں) اور ''تت توم اسی'' (तत्त्वमसि) (یہ سب تم ہو) یعنی ہستیِ مطلق اور انسان اور کائنات کے درمیان ایک ہی بنیادی رشتہ ہے۔ ان تینوں کا فرق جو ہمیں عالم رنگ و بو میں نظر آتا ہے محض اعتباری ہے، حقیقی نہیں۔ حقیقت ایک ہی ہے جو ہر جگہ اور ہر کہیں موجود ہے۔ سوائے اس کے سب فریب ادراک ہے۔

اسلام مصور ہستی کا تصور ایک ذات کی حیثیت سے کرتا ہے جو انسانی شخصیت سے مختلف اور اس سے ارفع و برتر ہے۔ خدا جسمانیت اور مخلوق کے دوسرے تعینات سے بری ہے مگر اس حد تک نہیں کہ اس کا کوئی تصور ہی ذہن میں قائم نہ ہو سکے۔ خدا کی طرف مثبت صفات منسوب کی گئی ہیں لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ صفات انسانی صفات سے مشابہ نہیں۔ قرآن حکیم کی رو سے ذات باری اور کائنات میں خالق اور مخلوق کی نسبت ہے۔ خدا نے کائنات کو اپنے ارادۂ خاص سے پیدا کیا۔ خدا ایک ہے مگر اس کی مخلوقات میں کثرت ہے۔ یہ کثرت بے مقصد نہیں۔ ہر شے کسی نہ کسی فرض کو پورا کر رہی

ہے۔ دنیا میں جو کچھ نظر آتا ہے ٹھوس حقیقت ہے، کیونکہ خدا جو کچھ پیدا کرتا ہے وہ حقیقی ہوتا ہے اور کوئی چیز عبث یا باطل نہیں۔ کائنات مظہر خدا ہے اور اگرچہ خدا تمام صفات کا سرچشمہ ہے لیکن ذات پر کسی ایک صفت یا صفات کا اطلاق اس کو محدود کر دیتا ہے۔ صفات کا اطلاق ذات پر ناجائز ہے۔ اس لحاظ سے خدا کا تصور وحدت کے سوا اور کسی حیثیت سے کیا ہی نہیں جاسکتا جو انسان اور کائنات سے جدا ہے۔

آپ نے دیکھا اسلامی اور ہندستانی فکر دونوں توحید پر مبنی ہیں، لیکن تعبیر میں اہم اختلافات ہیں۔ ایک حقیقت مطلق کو کائنات میں جاری و ساری بتاتا ہے۔ دوسرا اس کے برعکس صفات پر ذات کا اطلاق کرنے کے خلاف ہے۔ ایک عالم آرائی کثرت کو فریب ادراک، وہم و خیال یا سیمیا قرار دیتا ہے اور دوسرا اسے خدا کی ٹھوس تخلیق سمجھتا ہے۔ ہندو فلسفے کی رو سے وجود کا اطلاق صرف حقیقت مطلق پر ہو سکتا ہے۔ باقی جو کچھ نظر آتا ہے ہست نما نیست ہے۔ اسما اور اشکال کی کثرت دراصل اعتباری ہے۔ وجود حقیقی صرف ذات مطلق کا ہے اور یہ ذاتِ واحد ہر جگہ اور ہر شے میں موجود ہے۔ وجود حقیقی سے متعلق روحانی ماورائیت کے یہ خیالات اسلام میں تصوف کے ذریعے مقبول ہونا شروع ہوئے۔ تصوف کے بارے میں باب اول میں ہم یہ بتا چکے ہیں کہ اس میں (وحدت وجود میں) اور ویدانتی نظریات میں گہری مماثلت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عام طور پر ہر مذہب کے عقائد اور نظریات پر اُس قوم کے ذہن اور مزاج کا گہرا اثر پڑتا ہے جس قوم میں اس مذہب کی داغ بیل پڑی۔ وہی مذہب جب دوسرے ملکوں میں پھیل جاتا ہے تو ہر قوم اس مذہب کے تہذیبی شعائر کو من وعن قبول نہیں کرتی بلکہ اس کے ان حصوں کو جو اس کے مزاج سے لگا نہیں کھاتے، ان کو اپنی ذہنی افتاد کے مطابق ڈھالنے کے لیے ان میں بعض نئے عناصر داخل کردیتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مذہب کے احکام بھلے ہی ایک ہوں، تہذیبی رنگ مختلف قوموں میں پہنچ کر مختلف شکلیں اختیار کرتا ہے۔ روحانی ماورائیت آریائی ذہن کا خاص رجحان ہے، اسلام جب عجمی قوموں میں پھیلا تو

عجمی مزاج کے اثر سے اس میں بھی ماورائی اور وجودی رجحانات کو فروغ ہوا۔ ہندوستان میں آنے کے بعد نظریہ وحدت وجود حد درجہ مقبول ہوا۔ چنانچہ بعض ماہرین کا کہنا ہے کہ وجودی رجحانات اسلام میں آریائی ذہن کی اپنے لیے گنجائش کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن یہ کوئی قطعی بات نہیں۔ ممکن ہے کہ حالات کی جس منطق نے روحانی ماورائی میلانات کو آریائی ذہن کا خاصہ بنا دیا، ویسے ہی حالات نے عجمی قوموں میں اسلام کے فروغ کے بعد ان سے ملتے جلتے خیالات پیدا کر دیے۔ بہر حال اتنی بات یقینی ہے کہ ہندوؤں کے ویدانتی فلسفے اور تصوف کے وجودی رجحانات میں گہری مشابہت پائی جاتی ہے۔

وحدت وجود کی رو سے وحدت یعنی ہستی مطلق کے سوا کسی دوسری شے کا وجود نہیں۔ کائنات فی نفسہ کچھ نہیں، صرف خدا کی صفات کا ظہور ہے۔ صفات عین ذات ہیں اور خدا چونکہ وحدت مطلق ہے اس لیے تمام موجودات جنھیں ہم محسوس کرتے ہیں، وحدت کا پرتو ہیں۔ عالم کی کثرت آرائی وحدت کی جلوہ نمائی ہے جو مکرر ہونے کی وجہ سے متعدد معلوم ہوتی ہے جس طرح دس، سو، ہزار، لاکھ، کروڑ تعداد میں کتنے ہی کثیر کیوں نہ ہوں لیکن اصل ان سب کی وہی اکائی (مبدء الاعداد) ہے اسی طرح کائنات کی کثرت بھی اعتباری ہے، حقیقی نہیں۔ وجود حقیقی صرف وحدت مطلق کا ہے اور ماسوا اس کے کچھ بھی نہیں۔ وحدت وجود کا یہ نظریہ 'ہمہ اوست' کہلاتا ہے۔

وحدت وجود کے قائل حکما اور صوفیا اس عقیدے کو قرآن ہی سے اخذ کرتے ہیں۔ قرآن میں خدا اور مخلوقات سے متعلق کہیں کہیں ایسے اشارے ہیں لیکن قرآن کائنات کو ہستی محض 'دام خیال' یا فریب حواس قرار نہیں دیتا اور نہ ہی اس سے مجموعی طور پر وجودی نظریے کی تائید ہوتی ہے۔ چنانچہ وجودی نظریے کو اسلامی توحید سے ہم آہنگ کرنے کی بعض صوفیا کی کوششوں کے باوجود عوام کی سطح پر یا شعر و ادب میں اس نے جو رنگ اختیار کیا وہ ہندستانی وجودی نظریات سے زیادہ مماثلت رکھتا ہے۔ اکثر مسلمان علما کو وحدت وجود پر بھی اعتراض رہا ہے کہ اس میں اسلامی توحید کی صورت بدل جاتی ہے۔ بقول شیخ

احمد سرہندی مجدد الف ثانی قرآن وحدت وجود کی نہیں وحدت شہود کی تعلیم دیتا ہے۔ اس نظریے کی رو سے ذات باری اکمل اور کامل ہے۔ صفات بھی مکمل ہیں لیکن کائنات چونکہ ناقص ہے اس لیے تجلی صفات نہیں کہی جاسکتی۔ یہ ظل صفات ہے اور ظل کبھی عین، اصل یا مظہر کبھی ظاہر نہیں سمجھا جاسکتا۔ اس لیے کائنات کو مظہر صفات مان لینے سے بھی اس کا عین ذات قرار دیا جانا ثابت نہیں ہوتا۔ وحدت وجود کی رو سے حقیقتِ مطلق کائنات کو محیط ہے اور اس سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ لیکن وحدت شہود میں ہستی مطلق بے شک کائنات کے ذرہ ذرہ میں چھپی ہوئی ہے لیکن وہ ماورائے کائنات بھی ہے۔ جس طرح سورج روشنی اور گرمی کا سرچشمہ ہے مگر اس سے خود اس کی ذات میں کوئی نقص نہیں ہوتا۔ اسی طرح خالق اپنے آپ کو مخلوق کے اندر ظاہر تو کرتا ہے لیکن بحیثیت خالق کے وہ مخلوق سے جدا ہے۔ وحدت شہود کا یہ نظریہ 'ہمہ اوست' کے مقابلے میں 'ہمہ ازاوست' کہلاتا ہے۔

ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کا بنیادی فرق یہی ہے کہ ایک کثرت آرائی عالم کو عین ذات کہتا ہے۔ دوسرا اسے مظہر صفات تو تسلیم کرتا ہے لیکن عین ذات قرار نہیں دیتا۔ پہلے کی رو سے کائنات چونکہ وحدت کی تجلی ہے اس لیے کثرت حقیقی یا اصلی نہیں بلکہ واہمہ اور فریب حواس ہے۔ ہمہ ازاوست کی رو سے کائنات کا ذرہ ذرہ چونکہ خالق باری کی تخلیق ہے، اس لیے عالم ظاہر غیر اصل، موہوم یا معدوم نہیں بلکہ ٹھوس حقیقت ہے۔ تصوف کا یہ دوسرا نظریہ وحدت وجود کے غیر اسلامی رنگ کو ختم کرنے اور تصوف کو توحید اسلامی سے مطابقت دینے کے لیے بہت بعد میں وجود میں آیا۔ ظاہر ہے کہ یہ اسلامی مذہبی روح کا وہ ردعمل تھا جو اپنی بنیاد کے تحفظ کی خواہش کے تحت کسی بھی مذہب میں پیدا ہوجانا فطری ہے۔ وحدت شہود کے نظریے کو فلسفیانہ بنیادوں پر قائم کرنے کا کام ہندوستان میں ہوا کیونکہ وحدت وجود کے ہندی تصورات سے ملتے جلتے نظریات اسلام میں سب سے زیادہ عمل دخل یہیں پاگئے تھے۔ لیکن یہ اصلاحی کوشش چونکہ ایک ایسے رجحان کے خلاف تھی جو بنیادی طور پر ہندستانی

مزاج سے گہری مناسبت رکھتا تھا اور مشترک تہذیب کی جڑوں تک اتر گیا تھا، اسے پوری کامیابی حاصل نہ ہوئی اور وحدت وجود کا نظریہ بدستور مذہب، اخلاق، علمیت، قابلیت، شعر و ادب وغیرہ ہر شعبے پر صدیوں تک چھایا رہا۔

ماحول کے ان رجحانات سے اردو غزل نے جو تصوف کی گود میں پروان چڑھی گہرا اثر قبول کیا اور روحانی ماورائیت کے یہ وجودی خیالات اس میں طرح طرح سے راہ پاگئے۔ یہ خیالات چونکہ بجائے خود شعریت رکھتے ہیں شعر و ادب میں بہت مقبول ہوئے۔ یہاں تک کہ انھیں ایک مستقل موضوع کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ غزل کی زبان رمز و ایما ہے۔ اس میں کسی قسم کی تفصیل اور تشریح کی گنجائش نہیں۔ وہ فکری نظریات کو بھی تاثرات کے پیرایے میں بیان کرتی ہے۔ اس لیے اس میں وجودی تصورات اس قدر رنگارنگ اور متنوع صورتیں اختیار کرگئے ہیں کہ اس سلسلے میں غزل کے صحیح رجحانات کا پتا چلانا بے حد مشکل کام ہے۔ تاہم بعض مضامین کی تکرار اور تعمیم سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اردو غزل کا میلان وحدت وجود کے انھیں نظریات کی طرف رہا ہے جو کثرت میں وحدت دیکھنے کی قدیم ہندستانی خصوصیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ اردو غزل میں اس قسم کے اشعار اتنی بڑی تعداد میں ملتے ہیں کہ اگر ان سب کا احاطہ کیا جائے تو دفتر کے دفتر تیار ہوجائیں۔ یہاں عمداً مثالیں کم دی گئی ہیں لیکن یہ خیال رکھا گیا ہے کہ غزل کے تاریخی تسلسل کی کوئی اہم کڑی چھوٹنے نہ پائے۔ ان اشعار کے مطالعے سے بخوبی یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردو غزل کا بنیادی رجحان وحدت وجود ہی رہا ہے:

محمد قلی

تج امولک نور تھے روشن جگت   عشق جھلکاراں دپاتا میرے خواب

جدھر دیکھوں تو دسے حسن تیرا میرے نین   کہ دل چمن میں تمھارا ہے باس جیسے چمن

ولی

ہر اک لبریز ہے خم تجھ محبت کے اثر سیتی
ہر اک ساغر تری نیناں سوں ہے سرشار ہر جانب

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسن بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا
ہوا ہے مجھ پہ شمع بزم یک رنگی سوں یو روشن
کہ ہر ذرے اپر تاباں ہے دائم آفتاب اس کا
کرے عشاق کوں جیوں صورت دیوار حیرت سوں
اگر پردے سوں وا ہووے جمال بے حجاب اس کا
سجن نے یک نظر دیکھا نگاہ مست سوں جس کوں
خرابات دو عالم میں سدا ہے وہ خراب اس کا
مرا دل پاک ہے از بس ولی زنگ کدورت سوں
ہوا جیوں جوہر آئینہ مخفی پیچ و تاب اس کا

بحری

بحریا یک بیج ہے سو نور اکھنڈ اللہ کا
گرچہ صورت میں ہے پھل کچھ پھول کچھ ہور پات کچھ

شاہ عالم آفتاب

واحد ہے لاشریک تو ثانی ترا کہاں
عالم ہے سب کے حال کا تو ظاہر و نہاں
ظاہر میں تو اگرچہ نظر آتا ہے نہیں
دیکھا جو میں نے غور سے تو ہے جہاں تہاں

حاتم

جدا نہیں سب ستی تحقیق کر دیکھو
ملا ہے سب سے اور سب سے نیارا ہے

سودا

اس قدر سادہ و پرکار کہیں دیکھا ہے
بے نمود اتنا نمودار کہیں دیکھا ہے

ختم ہیں نیرنگیاں تجھ پر کہ تیرے حسن سے
اتنی بے رنگی پہ کس کس رنگ کا جلوہ ہوا

میر

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا
خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا
تھا وہ تو رشک حور بہشتی ہمیں میں میر
سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

کم ناز سے ہے کس کے بندے کی بے نیازی
قالب میں خاک کے یاں پنہاں خدا ہے شاید

عام ہے یار کی تجلی میر خاص موسیٰ و کوہِ طور نہیں

جو خوب دیکھو تو ساری وہی حقیقت ہے
چھپانا چہرے کا عشاق سے تکلف تھا

گل و رنگ و بہار پردے ہیں
ہر عیاں میں ہے وہ نہاں تک سوچ

وجہ بے گانگی نہیں معلوم تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ
بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ

جلوہ ہے اسی کا سب گلشن میں زمانے کے
گل پھول کو ہے ان نے پردہ سا بنا رکھا

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے پردے میں در باز ہے ایک

ہر قدم پر تھی اس کی منزل لیک سر سے سودائے جستجو نہ گیا

قائم

جلوہ کس جا پہ نہیں اس بتِ ہرجائی کا
یہ پریشاں نظری جرم ہے بینائی کا

جز و کل کے فرق پر مت جا ٹک اس آتش کو دیکھ
ہے جو تودے میں وہی ذرہ سی چنگاری میں ہے

کیوں چھوڑتے ہو دُردِ تہ جام مے کشو
ذرہ ہے یہ بھی آخر اسی آفتاب میں

درد

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

شخص و عکس اس آئنے میں جلوہ فرما ہوگئے
اس نے دیکھا آپ کو ہم اس میں پیدا ہوگئے

وحدت نے ہر طرف ترے جلوے دکھا دیے
پردے تعینات کے جو تھے اٹھا دیے

ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے　　تجھ سوا بھی جہان میں کچھ ہے
دل بھی تیرا ہی ڈھنگ سیکھا ہے　　آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے
ان دنوں کچھ عجب ہے میرا حال　　دیکھتا کچھ ہوں دھیان میں کچھ ہے

ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم　　ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے

جمع ہیں افراد عالم ایک ہیں　　گل کے سب اوراق برہم ایک ہیں
ہووے کب وحدت میں کثرت سے خلل　　جسم و جاں گو دو ہیں باہم ایک ہیں
متفق آپس میں ہیں اہل شہود
درد آنکھیں دیکھ باہم ایک ہیں

مت اٹکیو تو اس میں کہ مشہود کون ہے
ہر مرتبہ میں دیکھیو موجود کون ہے
دونوں جگہ میں معنی مولا ہے جلوہ گر
غافل ایاز کون ہے محمود کون ہے

اگر نہاں ہے تو تو ہے وگر عیاں تو ہے
غرض کہ دیکھ لیا میں جہاں تہاں تو ہے

اثر

گر ہم ہی ہم ہیں آہ تو ہم ہم کبھو نہیں
اور تو ہی تو ہے سب کہیں تو ہم کہاں نہیں

بیدار

کچھ نہ ایدھر ہے نے اُدھر تو ہے جس طرف کیجیے نظر تو ہے
وہ تو بیدار ہے عیاں لیکن اس کے جلوے سے بے خبر تو ہے

بیدار وہ تو ہر دم سو سو کرے ہے جلوے
اس پر بھی گر نہ دیکھے تو ہے قصور تیرا

ناسخ

کس قدر بوقلموں جلوہ ہے محبوب اپنا
کوئی بھی اس کی تجلی نہیں تکرار کے ساتھ

اس کا ہر برگ آئنہ روئے چمن آرا کا ہے
دیدنی ہے یہ چمن گر ہم نظر پیدا کریں

ممنون

بندہ ہوں حسن صورت و عشق مجاز کا
ہر آئنے میں جلوہ ہے اس جلوہ ساز کا

ثناء اللہ فراق

کس زلف کا شیدا ہے مرا دل نہیں معلوم
کس چشم کا زخمی ہے یہ بسمل نہیں معلوم
ہر غنچے میں بو ہے تری ہر گل میں ترا رنگ
تس پر بھی تری شکل و شمائل نہیں معلوم

شاہ نیاز بریلوی

دید اپنے کی تھی اسے خواہش آپ کو ہر طرح بنا دیکھا
صورت گل میں کھل کھلا کے ہنسا شکل بلبل میں چہچہا دیکھا
شمع ہو کرکے اور پروانہ آپ کو آپ میں جلا دیکھا

کر کے دعویٰ کہیں اناالحق کا بر سر دار وہ کھنچا دیکھا
تھا وہ برتر شما و ما سے نیاز پھر وہی اب شما و ما دیکھا

کہیں ہے بادشاہ تخت نشیں کہیں کاسہ لیے گدا دیکھا
کہیں عابد بنا کہیں زاہد کہیں رندوں کا پیشوا دیکھا
کہیں وہ در لباس معشوقاں بر سر ناز اور ادا دیکھا
کہیں عاشق نیاز کی صورت سینہ بریاں و دل جلا دیکھا

مصحفی

مخلوق ہوں یا خالقِ مخلوق نما ہوں
معلوم نہیں مجھ کو کہ میں کون ہوں کیا ہوں
ہوں شاہد تنزیہہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی میں شاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

آتش

خواہاں ترے ہر رنگ میں اے یار ہمیں تھے
یوسف تھا اگر تو تو خریدار ہمیں تھے

نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں مجھ کو
کوئی آئینہ خانہ کارخانہ ہے خدائی کا

حسن پری اک جلوۂ مستانہ ہے اس کا
ہشیار وہی ہے کہ جو دیوانہ ہے اس کا
گل آتے ہیں ہستی میں عدم سے ہمہ تن گوش
بلبل کا یہ نالہ نہیں افسانہ ہے اس کا

گریاں ہے اگر شمع تو سر دھنتا ہے شعلہ
معلوم ہوا سوختہ پروانہ ہے اس کا
وہ شوخ نہاں گنج کے مانند ہے اس میں
معمورۂ عالم جو ہے ویرانہ ہے اس کا
جو چشم کہ حیراں ہوئی آئینہ ہے اس کی
جو سینہ کہ صد چاک ہوا شانہ ہے اس کا
دل قصر شہنشہ ہے وہ شوخ اس میں شہنشہ
عرصہ یہ دو عالم کا جلو خانہ ہے اس کا
وہ یاد ہے اس کی کہ بھلا دے دو جہاں کو
حالت کو کرے غیر وہ یارانہ ہے اس کا
یوسف نہیں جو ہاتھ لگے چند درم سے
قیمت جو دو عالم کی ہے بیعانہ ہے اس کا
آوارگیِ نکہت گل ہے یہ اشارہ
جامے سے جو باہر ہے وہ دیوانہ ہے اس کا
یہ حال ہوا اس کے فقیروں سے ہویدا
آلودۂ دنیا جو ہے بیگانہ ہے اس کا
شکرانۂ ساقیِ ازل کرتا ہے آتش
لبریز مئے عشق سے پیمانہ ہے اس کا

ذوق

آپ آئینۂ ہستی میں ہے تو اپنا حریف
ورنہ یاں کون تھا جو تیرے مقابل ہوتا

ظفر

شعلہ ہے وہی شمع وہی ماہ وہی ہے
خورشید وہی نور سحر گاہ وہی ہے

یوسف ہے وہی وہ ہی زلیخا وہی یعقوب
کنعاں ہے وہی مصر وہی چاہ وہی ہے

غالب

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خودبیں

ذرہ ذرہ ساغر میخانۂ نیرنگ ہے
گردش مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

ہے تجلی تری سامان وجود ذرہ بے پرتوِ خورشید نہیں

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

ہے وہی بدمستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
سر پائے خم پہ چاہیے ہنگام بے خودی
رو سوئے قبلہ وقت مناجات چاہیے

یعنی بحسب گردش پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہیے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں — غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے — نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں — ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

منظور تھی یہ شکل تجلی کو نور کی
قسمت کھلی ترے قد و رخ سے ظہور کی

شیفتہ

حیرت ہے کیا نقاب ہیں گر رنگ رنگ کے
نیرنگِ جلوہ سے ہے تنوع نقاب میں
سب اس میں محو اور وہ سب سے علاحدہ
آئینے میں ہے آب نہ آئینہ آب میں

منیر شکوہ آبادی

کثرت گواہِ وحدتِ پروردگار ہے
اعداد بھی پکار رہے ہیں خدا ہے ایک
شمع و چراغ و آئینہ و برق و مہر و ماہ
جلوے ہیں لاکھ رنگ کے جلوہ نما ہے ایک

وحدت سے ہے مراد وجود و شہود میں
توحید کے مباحثہ سے مدعا ہے ایک

عبدالعلیم آسی

خرام جلوہ کے نقش قدم تھے لالہ و گل
کچھ اور اس کے سوا موسم بہار نہ تھا

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں بار بار اس حقیقت پر زور دیا گیا ہے کہ حقیقی وجود کا اطلاق صرف ذات مطلق پر ہو سکتا ہے۔ عالم رنگ و بو کی کثرت صفاتی ہے یا اعتباری۔ اس کی اصلیت وہی وحدت مطلق ہے جو کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے۔ ظاہر و باطن اول و آخر دور و نزدیک خدا ہی خدا ہے۔ ذات و صفات اور عین و مظاہر سب ایک ہیں۔ یوں تو ہمارے شاعروں کے یہاں مومنوں کا عام تصور خدا بھی ملتا ہے۔ وہ مناجات کے بھی قائل ہیں۔ عبادت میں بھی یقین رکھتے ہیں۔ لیکن ان کا زیادہ میلان ذات کے اس مطلق تصور کی طرف رہا ہے جو وحدت وجود میں ملتا ہے اور ہندستانی ذہن سے ہم آہنگ ہے۔ ہندستانی ذہن کی اس خاصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ہم نے باب اول میں کہا تھا کہ وجودی میلان رکھنے کی وجہ سے ہمارے ملکی مزاج میں تنگ نظری اور تعصب کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ رواداری اور وسیع مشربی کے رجحانات ہندوستان کی وحدت آموز سرزمین پر شروع سے موجود رہے ہیں۔ اسلامی وجودی فلسفے میں بھی مذہب کے ظواہر اور شعائر کی بہ نسبت اس کی باطنی روح پر زور دیا جاتا ہے۔ یہ باطنی روح چونکہ تمام مذاہب میں یکساں ہے اس لیے تصوف کے اثر سے ہندوستان میں باہمی اشتراک اور رواداری کی ان قوتوں کو جو یہاں پہلے سے موجود تھیں، بے انتہا فروغ ہوا اور بھگتی اور ایسی کئی دوسری ملی جلی مذہبی تحریکیں چل نکلیں جنھوں نے مشترک ہندستانی تہذیب کے لیے بنیاد کا کام دیا۔ اردو غزل کو اگر ہندوستان کے اس تہذیبی مرقعے میں دیکھنے کی کوشش کی جائے تو اس میں اپنے زمانے کی ان تہذیبی اقدار کا دل دھڑکتا ہوا نظر آئے

گا۔ وحدت وجود کے بڑھتے ہوئے اثرات کی وجہ سے غزل بھی مختلف مذاہب کے خارجی شعائر اور رسوم کی بنا پر ان کی تفریق روا نہیں رکھتی۔ جب تمام صور اور ظواہر محض دکھاوا ہیں اور ان میں دراصل ایک ہی وحدت کارفرما ہے تو مذاہب کا ظاہری اختلاف بھی بے معنی ہے۔ وحدت وجود کے عقیدے میں ایمان رکھنے والے کو مذاہب کا اختلاف شرائع اور رسوم کا اختلاف معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ اپنی شریعت کو افضل سمجھتے ہوئے بھی موحد دوسرے مذہبوں کو حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتا اور نہ دوسروں کے مذہبی عقائد کی طرف تنگ نظری اور تعصب کا رویہ رکھتا ہے بلکہ وہ ان لوگوں کے خلاف آواز اٹھانا اپنا فرض سمجھتا ہے جو مذہب کے ظواہر یا رسوم ہی کو اصل مذہب سمجھ لیتے ہیں۔ اردو غزل نے اس سلسلے میں حیرت انگیز جرأت کا ثبوت دیا ہے اور بھگتی کی طرح کہیں کہیں تو اس کے اقوال مذہب سے ٹکرا بھی گئے ہیں۔ ہمارے شاعروں نے مذہب کے ان لوازمات اور ظواہر کی ہمیشہ مذمت کی ہے جو دلوں میں بعد پیدا کرتے ہیں اور انسان کو انسان سے جدا کرتے ہیں۔ غزل کے شعرا سنتوں اور بھگتوں کی طرح حقیقت مطلق کی اس وحدت پر بار بار زور دیتے ہیں جو تمام مذاہب کی روح ہے۔ مسلمان کا خدا یا ہندو کا برہمہ الگ الگ نہیں۔ مدرسہ ہو یا دیر، کعبہ ہو یا بت خانہ، ہر جگہ ایک ہی وحدت جلوہ فرما ہے۔ اردو غزل کے جو اشعار نیچے درج کیے جا رہے ہیں، روایتی یا رسمی نہیں بلکہ ہندستانی مزاج کے ایک بنیادی میلان کے غماز ہیں:

محمد قلی

میں نہ جانوں کعبہ و بت خانہ و مے خانہ کوں
دیکھیا ہوں ہر کہاں دستا ہے تجھ مکھ کا صفا

ولی

گر ہوا ہے طالب آزادگی   بندہ مت ہو سبحہ و زنار کا
مسند گل منزل شبنم ہوئی   دیکھ رتبہ دیدۂ بیدار کا

سراج دکنی

مشرب عشق میں ہیں شیخ و برہمن یکساں
رشتہ سبحہ و زنار کوئی کیا جانے

ٹیک چند بہار

وہی اک ریسماں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ کہیں زنار کہتے ہیں

اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنار کہتے ہیں

آبرو

کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑے میں مت بولو
یہ دونوں ایک ہیں، دیرینہ ان کے بیچ رشتہ ہے

کیا شیخ و کیا برہمن جب عاشقی میں آوے
تسبی کرے فرامش زنار بھول جاوے

شاہ حاتم

یہ کس مذہب میں اور مشرب میں ہے ہندو مسلمانو
خدا کو چھوڑ دل میں الفت دیر و حرم رکھنا

کسی ہندو مسلماں نے خدا کو
نہ کعبے میں نہ بت خانے میں دیکھا
کعبہ و دیر میں حاتم بخدا غیر خدا
کوئی کافر نہ کوئی ہم نے مسلماں دیکھا

کیا کعبہ و دیر و کیا خرابات   تو ہی تھا اُدھر جدھر گئے ہم

سودا

جز سنگ کیا ہے دیر و حرم میں جو سر جھکے
سجدہ کیا ہے تجھ کو میں پہچان ہر کہیں

خواہ کعبے میں تجھے خواہ میں بت خانے میں
اتنا سمجھوں ہوں مرے یار کہیں دیکھا ہے

بہکے گا تو سن کے سخن شیخ و برہمن
رہتا ہے کوئی دیر میں اور کوئی حرم میں

چھوڑا میں کفر و دیں، ہے فقط یار سے غرض
تسبیح سے نہ کام، نہ زنار سے غرض

میر

گوش کو ہوش سے ٹک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک
چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے پردے میں در باز ہے ایک

راہ سب کو ہے خدا سے جان اگر پہنچا ہے تو
ہوں طریقے مختلف کتنے ہی منزل ایک ہے

نغمہ و عشق سے ہیں سبحہ و زنار ملے
ایک آواز پہ دو ساز کے ہیں تار ملے

مذہب سے میرے کیا تجھے میرا دیار اور
میں اور یار اور مرا کاروبار اور

کس کو کہتے ہیں نہیں میں جانتا اسلام و کفر
دیر ہو یا کعبہ مطلب مجھ کو تیرے در سے ہے

میر کے دین و مذہب کو کیا پوچھو ہو تم ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا
کس کا کعبہ کیسا قبلہ کون حرم ہے کیا احرام
کوچے کے اس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ دعویٰ حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

مجھ مست کو کیا نسبت اے میر مسائل سے
منہ شیخ کا مسجد میں میں رکھ کے مسل ڈالا

قائم

صرف کفر و دیں پہ کیا ہے منحصر   ہاں دلا خذما صفا دع ما کدر

درد

شیخ کعبے ہو کے پہنچا ہم کنشت دل میں ہو
درد منزل ایک تھی ٹک راہ ہی کا پھیر تھا

کعبہ کو بھی نہ جایئے دیر کو بھی نہ کیجیے منھ
دل میں کسو کے درد یاں ہووے تو راہ کیجیے

سوز

اسرار سے کعبے کے خبر شیخ جو رکھتا
بت خانے سے ہرگز اسے انکار نہ ہوتا

کچھ کعبہ سے ہے کام نہ کچھ دیر سے غرض
سجدہ کیا ہے تجھ کو میں پہچان ہر کہیں

کعبہ و دیر ہم نے جا دیکھا اپنا ہی سب کو آشنا دیکھا

بیدار

نے بت کدے سے کام نہ مطلب حرم سے تھا
محو خیال یار رہے ہم جہاں رہے

تاباں

ہم تو تاباں ہوئے ہیں لا مذہب مجملہ دیکھ سب کے مذہب کا

قدرت اللہ قدرت

کس کی نیرنگی یہ شمع پردۂ فانوس ہے
جو شرر دل سے اٹھا سو جلوۂ طاؤس ہے
ایک ہی پردے کی گر سمجھو تو ہے یہ سب الاپ
گر صدائے بانگ ہے یا نغمۂ ناقوس ہے

قدرت اللہ قاسم

جہاں میں آن کر یارو زمین و آسماں دیکھا
وہی آیا نظر ہم کو غرض ہم نے جہاں دیکھا
حرم میں خانقاہِ شیخ میں دیرِ برہمن میں
عزیزاں سب ظہور نور شمع لا مکاں دیکھا

ولی اللہ محبّ

رحیم و رام کی سمرن ہے شیخ و ہندو کو
دل اس کے نام کی رٹنا رٹے ہے کیا کیجیے

نیاز بریلوی

یہ سب ادیان و ملل ہیں شاخ ہائے یک درخت
ایک جڑ سے ہیں یہ نکلی ڈالیاں سب پھوٹ پھوٹ

جو رب الحرم ہے صنم بھی وہی ہے
میں حرم و دیر ایک ساں دیکھتا ہوں
اسے برہمن اور اسے شیخ مانے
یہ آپس کا جھگڑا یہاں دیکھتا ہوں

مصحفی

واقف ہیں مرے حال سے کیا اہل شریعت
ویرانے میں کم ہووے گزر رہ گزری کا

آتش

ہم کیا کہیں کسی سے کیا ہے طریق اپنا
مذہب نہیں ہے کوئی ملت نہیں ہے کوئی

قید مذہب کی نہیں حسن پرستوں کے لیے
کافر عشق ہوں میں کوئی مرا کیش نہیں

رند مشرب ہوں مجھ کو کیا ہووے مذہبوں میں جو اختلاف ہوا

کفر و اسلام کی کچھ قید نہیں اے آتش
شیخ ہو یا کہ برہمن ہو پر انساں ہووے

حاصل ہوا نہ خاک بھی آپس کی نزع سے
دل سے غبار کافر و دیندار لے چلے

شاہ نصیر

کعبے سے غرض اس کو نہ بت خانے سے مطلب
عاشق جو ترا ہے نہ اُدھر کا نہ ادھر کا

ذوق

کیسا مومن کیسا کافر کون ہے صوفی کیسا رند
بشر ہیں سارے بندے حق کے سارے جھگڑے شر کے ہیں

ظفر

مئے وحدت کی ہم کو مستی ہے بت پرستی خدا پرستی ہے

فیض دکنی

حرم میں دیر میں جب کوئی روبرو آیا
مجھے یقین ہوا بس یہی کہ تو آیا

غالب

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
آسودگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانہ میں تو کعبہ میں گاڑو برہمن کو

زنار باندھ سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہ رو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر

میر تقی مائل

یاد اس کی تو نہ ڈال رسوم و قیود میں
اے شیخ کیا دھرا ہے رکوع و سجود میں

کشن کمار وفا

دیر و حرم میں جلوۂ قدرت ہے آشکار
زنار و سبحہ میں نہیں فرق ایک تار کا

شیو پرشاد وہبی

ایک ہی جلوہ میان دیر و کعبہ ہے مگر
اتفاق رائے شیخ و برہمن میں کیوں نہیں

کیسرا سنگھ جہانگیر

دیر وحرم ہیں شیخ و برہمن کے واسطے
ہم جن کو پوجتے ہیں وہ پتھر ہی اور ہیں

پیارے لال آشوب

اپنا تو سر جھکے ہے دونوں طرف کہ اس کی
تصویر بت کدے میں اور ہے حرم میں خاکا

مادھو رام جوہر

دیر و مسجد پہ نہیں موقوف کچھ اے غافلو
یار کو سجدے سے مطلب ہے کہیں سجدہ کیا

دیا شنکر نسیم

دل بدل آئینہ ہے دیر و حرم
حق جو پوچھو ایک در ہے دو طرف

جواہر سنگھ جوہر

اصل مطلب ایک ہے آگاہ ناآگاہ کا
ہے الک کا ترجمہ عربی میں لفظ اللہ کا

کرامت علی شہیدی

لاکھ ہو دیر و حرم میں لطف قندیل و چراغ
کوہ و وادی میں ہے جلوہ شمع بے فانوس کا

کشن کمار وقار

میں نہیں کھانے کا دھوکا کافرو دیندار کا
بھید سب مجھ پر کھلا ہے سبحہ و زنار کا

امیر مینائی

مشرب صلح کل ہے اے زاہد   دیر بھی اک حرم کا سایہ ہے

داغ

سر نیاز سلامت رہے پئے تسلیم   نہیں تمیز ہمیں دیر کیا حرم کیا ہے

چندو لال شاداں

موحد ہے تو یکتائی سے مت ٹل
نہ کہہ اپنی زباں سے دوسرا ہے

پردۂ چشم اٹھا دیدۂ تحقیق سے دیکھ
جب یگانہ وہ ہوا کوئی نہیں بیگانہ

جلیل

کعبہ و دیر میں دوڑاتے ہو دھوکے دے کر
کیا کہیں گے تمھیں سب گبر و مسلماں دل میں

ثاقب

تمھارا بول بالا ہر جگہ ہے اللہ والوں میں
یہی ہو حق حرم میں ہے یہی جپ تپ شوالوں میں

جب ہر جگہ ایک ہی موجود حقیقی جلوہ فرما ہے اور ظاہر و باطن، دور و نزدیک، جہاں تہاں وہی ہے تو کائنات جو ہماری آنکھوں کے سامنے موجود ہے اور جسے ہم اپنے حواس سے محسوس کرتے ہیں اس کی اصلیت کیا ہے؟

اسلام کی رو سے ذات باری صفات آفریں ہے۔ وہ بے صفات وحدت نہیں بلکہ خلاق ہے۔ خدائے حقیقی جو کچھ خلق فرماتا ہے، وہ حقیقی ہے۔ جس کی ذات کی حقیقت اَلْاٰنَ کَمَا کَانَ (وہ اب بھی ویسا ہی ہے جیسا تھا) ہے، کُلَّ یَوْمٍ هُوَ فِیْ شَاْنٍ (ہر آن وہ نئی شان میں ہے) بھی اس حقیقت کا ایک پہلو ہے۔ ہر مظہر آیت الٰہی ہے چنانچہ جو کچھ نظر آتا ہے، اس کی شان خلاقی میں سے ابھرتا ہے۔ ہستی کو فریب حواس یا سیمیا قرار دینا از روئے اسلام غلط ہے۔

وجودی فلسفہ اس کے برعکس ہستی کو باطل اور غیر اصل قرار دیتا ہے۔ وحدت وجود کی رو سے شہود و ظہور سب خدا ہی کا ہے۔ باطن بھی خدا ہے اور ظاہر بھی خدا۔ سب طرف گردش پیمانہ صفات ہے اور موجودات مظہر صفات ہیں لیکن موجودات کو بالذات یعنی خدا سے ہٹ کر ان کا الگ مستقل وجود تسلیم کرنا فریب ادراک ہے۔ ہستی کو بے اصل اس لیے کہا گیا ہے کہ خدا سے ہٹ کر اس کا کوئی مستقل وجود نہیں۔ اس لحاظ سے ہستی ایک خواب ہے۔ جب تک ہم فریب حواس میں گرفتار ہیں سارا عالم ظاہر بھی ہست دکھائی دیتا ہے۔ شاہد و

شہود میں جو تعلق ہے وہ بھی باقی تمام تعلقات کی طرح اعتباری ہے۔ یعنی دراصل شاہد و شہود و مشہود سب ایک ہی ہیں۔ خدائے مطلق ہر جگہ جلوہ گر ہے اور خود ہی اپنا تماشائی ہے۔ عالم، معلوم اور علم کی باہمی اضافت بھی وہی ہے۔

یہ خیالات وجودی فلسفے کے وجود میں آنے سے پہلے ویدانت میں موجود تھے۔ ویدانت کہتا ہے کہ عالم رنگ و بو برہمہ کی تجلیات ہیں۔ برہمہ ہی وجود حقیقی ہے۔ اس کے سوا کوئی چیز وجود نہیں رکھتی۔ 'ماسوا' یعنی کائنات جس کو ہم موجود سمجھتے ہیں۔ 'مایا' یعنی فریب حواس ہے۔ صورت عالم محض نام ہی نام ہے اور ہستی اشیا صرف وہم۔ بقول شنکر آچاریہ جس طرح رات کے وقت راستے میں پڑی ہوئی رسی پر سانپ کا گمان گزرتا ہے یا انسان اپنے خیال میں باغ تعمیر کرتا ہے لیکن اصل میں اس کی حقیقت فریب ہے۔ سانپ یا باغ کا وجود گمان محض ہے۔ اسی طرح عالم رنگ و بو کی گلشن آرائی میں بھی انسانی نفس ہی کی کارفرمائی ہے۔ ویدانت کہتا ہے کہ عالم رنگ و بو سراب ہی سراب ہے۔ خود انسان کا وجود بھی سراب ہے۔ اس پردۂ وہم پر جو کچھ نظر آتا ہے وہ سب سیمیا یا نظر فریبی کی جلوہ آرائی ہے، کثرت حقیقی نہیں۔ فقط انسان نے اپنے اگیان یا اودیا یعنی لاعلمی کی وجہ سے اس نمود بے بود کو حقیقی سمجھ لیا ہے۔

ظاہر ہے کہ ہستی کو باطل اور نفس انسانی کو اعتباری قرار دینے میں ویدانتی نظریات اور وجودی تصورات میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔ کائنات کو باطل قرار دینے سے متعلق یہ رویہ صریحاً غیر اسلامی ہے۔ اس کے باوجود یہ رُجحانات اُردو غزل میں بڑے پیمانے پر رائج رہے ہیں۔ اورنگ زیب کے جانشینوں کے زمانے میں جب اردو شاعری بڑے پیمانے پر وجود میں آرہی تھی ہندوستان کے سیاسی اور معاشی انتشار اور ادبار کے اثر سے یہ تصورات یہاں تک بڑھ چکے تھے کہ پورا معاشرہ بے عملی اور تقدیر پرستی کے رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ ہمارے شاعر بھی نظری طور پر کائنات کے اثبات کے قائل نہیں۔ یہاں نیچے اس سلسلے میں جو مثالیں پیش کی جارہی ہیں، ان میں غالب کی ایک غزل بھی شامل ہے جس میں عالم کے حقیقی اور اعتباری ہونے کی کشاکش خاص طور پر

نمایاں ہے۔ پہلے دو اشعار میں مظاہر عالم کو وہم نہیں بلکہ تماشا کہا ہے۔ احساس وہم کے برعکس اس تصور سے اثبات کائنات لازم آتا ہے۔ لیکن تیسرے شعر میں عالم کو نمود بے بود یعنی فریب ادراک کہا ہے۔ آخری شعر میں ایمان اور کفر کی کشاکش کا ذکر آیا ہے۔ کیونکہ ایمان کائنات کے اثبات کا مقتضی ہے مگر شاعر کا اپنا وجدانی احساس اس کے ثبات پر ایمان نہیں لاتا جو کفر ہے۔ ایمان اور کفر کی اس جدلیاتی کشاکش کا احساس اردو غزل میں ہر قدم پر ملتا ہے۔ اردو غزل کا بڑا حصہ جذبات و تاثرات پر مشتمل ہے۔ اس کی دنیا آرزوؤں اور امیدوں کے سہارے آباد ہے۔ یہاں سرمست امنگیں اور دل کو خون کر دینے والی حسرتیں ملتی ہیں۔ ہمارے شاعروں کے ہاں رندی اور ہوس پرستی، عاشقی اور رنگینی کی اعلیٰ اور اسفل ہر قسم کی خواہشات موجود ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ کہیں کہیں انجمن آرزو سے قدم باہر کھینچ کر اسرار ذات و کائنات کی گرہ کشائی بھی کرنے لگتے ہیں اور اپنے وجدانی تاثرات کو مروجہ تہذیبی عقائد سے تطبیق دیتے ہوئے عالم رنگ و بو کو فریب نظر یا نیرنگ خیال قرار دیتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ادویت واد میں یقین رکھنے والا کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا:

ولی

یو بات عارفاں کی سنو دل سوں سالکاں
دنیا کی زندگی ہے یو وہم و خیال محض

آبرو

زندگی ہے سراب کی سی طرح　　باؤ بندی حباب کی سی طرح

حاتم

جس کوں ہستی کہے ہیں اہل جہاں
ہم تو اس کو عدم سمجھتے ہیں

سودا

پردے کو تعین کے در دل سے اٹھا دے
کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا

میر

غفلت سے ہے غرور تجھے ورنہ ہے بھی کچھ
یاں وہ سماں ہے جیسے کہ دیکھے ہے کوئی خواب

سیر کی ہم نے ہر کہیں پیارے
پھر جو دیکھا تو کچھ نہیں پیارے

مشہور ہیں عالم میں تو کیا ہیں بھی کہیں ہم
القصہ نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

وہم جس کو محیط سمجھا ہے
دیکھیے تو سراب ہے وہ بھی

مستی میں شراب کی جو دیکھا عالم یہ تمام خواب نکلا
قربان پیالہ مئے ناب جس سے کہ ترا حجاب نکلا

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

بود نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ
یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر
دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

قائم

قائم تو اپنی ہستی نہ سمجھا کہاں تلک
اے خانماں خراب کوئی یہ بھی ہوش تھا

درد

حیران آئینہ وار ہیں ہم کس سے یارب دوچار ہیں ہم
پانی پر نقش کب ہے ایسا جیسے ناپائیدار ہیں ہم
جی بھی نپپا کبھو نہ اپنا اتنے زار و نزار ہیں ہم
کوئی کیوں کر نظر میں لاوے رشکِ چشم شرار ہیں ہم
چشمِ عبرت سے دیکھ ایدھر نقشِ لوحِ مزار ہیں ہم
از بس کہ ہیں محو لاتعین ہر جا بے اعتبار ہیں ہم

ہستی ہے سفر عدم وطن ہے دل خلوت و چشم انجمن ہے
مت جا تر و تازگی پہ اس کی عالم تو خیال کا چمن ہے

وائے نادانی کہ وقت مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

عنقا کی طرح میں کیا بتاؤں
جز نام مرا نشاں نہیں ہے

اثر

نے برق نہ شعلہ نے شرر ہوں جو کہیے سو قصہ مختصر ہوں
جوں عکس مرا کہاں ٹھکانہ تیرے جلوے سے جلوہ گر ہوں
اے نقشِ قدم رہِ فنا میں میں تجھ سے ٹک ایک پیشتر ہوں

بیدار

اس ہستیِ موہوم پہ غفلت میں نہ کھو عمر
بیدار ہو آگاہ بھروسا نہیں دم کا

میر حسن

وہم میں اپنے تھے بہت کچھ لیک
خوب دیکھا تو کچھ نہیں ہیں ہم
ہم کو ناکارہ جان مت لیلیٰ
تیرے ہی نام کے نگیں ہیں ہم

نظیر

زندگانی و مرگ بھی کیا ہیں
ایک مثلِ خیال دیگر خواب
سب کتابوں کے کھل گئے معنی
جب سے دیکھی نظیرؔ دل کی کتاب

مصحفی

سیرِ جہاں سے ہم کو خبر ہے بھی اور نہیں
اک واہمہ سا پیشِ نظر ہے بھی اور نہیں
دیکھے ٹک آنکھ کھول کے غافل جو تو تو پھر
ہستی تری یہ رنگِ شرر ہے بھی اور نہیں

گر غور سے دیکھیے تو ہرگز
معنی نہیں ماسوائے صورت

آتش

یاد رکھنے کی جگہ ہے یہ طلسمِ حیرت
صبح کو دیکھتے ہی بھول گئے شام کو ہم

ظفر

ہو جنسِ تنک مایۂ ہستی کے نہ خواہاں
یہ جنس یہ بازار یہ گوہر یہ دکاں ہیچ

کیا دیکھیں ظفر خانۂ ہستی کا تماشا
اس وہم کدے میں ہے بجز وہم و گماں ہیچ

غالب

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

ہے مشتمل نمود و صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرۂ موج و حباب میں

شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے — ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک — اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور — جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے — گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے
ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

نسیہ و نقد دو عالم کی حقیقت معلوم
لے لیا مجھ سے مری ہمت عالی نے مجھے
کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم
کردیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

غرض یہ کہ نفس ہی اصل حقیقت ہے۔ جسم اور مادہ ثانوی شئون ہیں۔ مادہ بذات خود کوئی وجود نہیں رکھتا۔ نفس کے احساسات اور تصورات نے موہوم کو موجود کی شکل دے دی ہے۔ خیال کا یہ چمن مایا ہے۔ آتما جو بہ اعتبار اصلیت برہمہ سے عینیت کا تعلق رکھتی ہے، مایا میں گھر گئی ہے۔ تعینات میں گرفتار ہونے کا سبب یہ ہے کہ روح کو اس عینیت کا علم نہیں رہا جو اس میں اور ذات باری میں ہے۔ یہ فقدانِ علم (اڈیا) اس کے دنیاوی وجود کا احساس پیدا کردیتا ہے۔ اگیان یا جہالت کی اس قید سے چھٹکارا پانے کے لیے انسان کو اپنی اصلیت سمجھنی چاہیے۔ ویدانت میں یہ آتم گیان یعنی اپنی اصلیت کا عرفان کہلاتا ہے۔ اسلامی تصوف کی رو سے بھی کائنات صفات کی تجلی گاہ ہے اور اس کی حقیقت وہی لامحدود نفسِ کلی ہے جو محدود نفسِ انفرادی یعنی انسان کی حقیقت ہے۔ چنانچہ انسان کو کشف حق کے لیے اپنے ہی سے رجوع کرنا چاہیے۔ اس کی تائید اس حدیث سے بھی ہوتی ہے: **من عرف نفسه فقد عرف ربه** (جس نے اپنے آپ کو پہچان لیا اس نے اپنے رب کو پہچان لیا) تصوف میں انسان کے دل کو عموماً ایک ایسے آئینے سے تشبیہ دی جاتی ہے جس میں حقیقت عکس ریز ہوتی رہتی ہے۔ انسان کو چاہیے کہ خدا کو اپنے سے باہر نہ ڈھونڈے کیونکہ یہ شیشہ جو بغل میں ہے اسی میں تو پری ہے۔ خواجہ میر درد کہتے ہیں کہ ظواہر پرست خدا کو اپنے سے پرے ڈھونڈتے ہیں حالانکہ اگر یہ دیدۂ بینا سے کام لیں تو یہاں پر پیرہن میں یوسف چھپا بیٹھا ہے۔ اگر غافل بھی اپنے باطن میں جھانک کر دیکھے تو اسے معلوم ہوگا کہ خدا تو خود اس کاشانے میں جلوہ فرما ہے۔ غرضیکہ انسان خود مظہر آثارِ بقا ہے۔ اگر حواس کے تعینات سے بلند ہو کر وہ اپنی حقیقت جاننے کی

کوشش کرے تو اس پر معرفت کا دروازہ کھل جائے۔ ویدانت میں اس کو آتم گیان (عرفان نفس) کہا ہے۔ مثالیں :

محمد قلی

جیو کی آرسی میں کن نہ دیکھیا محمنا کوں
اس کا نانوں نہ لیو کوئی لینا ہے او نام عبث

شاہ کمال

جیو میں پیو نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
آشکارا و عیاں تھا مجھے معلوم نہ تھا

ولی

دل کو گر مرتبہ ہے درپن کا
مفت ہے دیکھنا سری جن کا

راجا رام دکنی (ہم عصر ولی)

یار مجھ میں ہے محیط ہوکر نہاں
میں سمجھتا ہوں کہ اب تک دور ہوں
راز اناالحق حسن کا پایا سو میں
چڑھ کے سولی عشق کی منصور ہوں
درحقیقت دیکھ راجا رام میں
گوہر اسرار کا گنجور ہوں

سودا

ہم ہی ہیں عالم اکبر ہوئے گو جرم صغیر
مظہر جلوۂ حق حضرت انسان ہیں ہم

جلوے سے ترے ہم ہیں صنم بزمِ جہاں میں
گر شمع نہ ہووے تو شبِ تار ہے سایہ

میر

دیر و حرم سے گزرے اب دل ہے گھر ہمارا
ہے ختم اس آبلے پر سیر و سفر ہمارا

غافل تھے ہم احوالِ دلِ خستہ سے اپنے　　وہ گنج اسی کنجِ خرابہ میں نہاں تھا

آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم　　یک شعلہ برقِ خرمنِ صد کوہِ طور تھا

طریقِ عشق میں ہے رہنما دل　　پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

غلط تھا آپ سے غافل گزرنا　　نہ سمجھے ہم کہ اس قالب میں تو تھا

جو سوچے ٹک تو وہ مطلوب ہم ہی نکلے میر
خراب پھرتے تھے جس کی طلب میں مدت سے

میر اس بے نشاں کو پایا جان
کچھ ہمارا اگر سراغ ملے

صورت پزیر ہم بن ہرگز نہیں وہ معنی
اہلِ نظر ہمیں کو مشہود جانتے ہیں

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس راز کو ولیکن محدود جانتے ہیں

پھر نہ شیطاں سجود آدم سے
شاید اس پردے میں خدا ہووے

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

درد

غافل تو کدھر بھٹکے ہے ٹک دل کی خبر لے
شیشہ جو بغل میں ہے اسی میں تو پری ہے

جلوہ گر ہے تجھ ہی میں اے ذرے
جس کی خاطر تجھے تگا پو ہے

سنتے ہیں یوں کہ آہ تو ہم ہی میں چھپ رہا کہیں
اپنی تلاش سے غرض ہم کو ترا سراغ ہے

قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے
اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

حجاب رخ یار تھے آپ ہم ہی
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا

ڈھونڈتے ہیں آپ سے اس کو پرے
شیخ صاحب چھوڑ گھر باہر چلے
ہم نہ جانے پائے باہر آپ سے
وہ ہی آڑے آگیا جیدھر چلے

اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ
جوں شعلہ یاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ
تجھ کو نہیں ہے دیدۂ بینا وگرنہ یاں
یوسف چھپا ہے آن کے ہر پیرہن کے بیچ

آئنے کی طرح غافل کھول چھاتی کے کواڑ
دیکھ تو ہے کون بارے تیرے کاشانے کے بیچ

برسوں لگی تھیں آنکھیں دروازۂ حرم سے
پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے

ظاہر میں تو ہیں مگر نہیں ہم
دریائے رواں نہ ہوں کہیں ہم

ہدایت اللہ ہدایت

یار ہم میں ہے ہدایت جلوہ گر
جس طرح ہو گوہر یکتا میں آب
یہ نہیں معلوم ہرگز آب کو
آب میں دریا ہے یا دریا میں آب

سوز

شیخ کعبہ کو کیا کروں جاکر
دل ہی کو خانۂ خدا دیکھا

راسخ

باوجود دل نظر آؤ نہ تم حیرت ہے یہ
آئینہ ہو پاس ہم دیدار کو ترسا کریں

مصحفی

کیا جانے کوئی کہ گھر میں بیٹھے
اُس شوخ سے ہم نے راہ کرلی

آتش

کعبہ و دیر میں ہے کس کے لیے دل جاتا
یار ملتا ہے تو پہلو ہی میں ہے مل جاتا

دور کر دل کی کدورت محو ہو دیدار کا
آئینہ کو سینہ صافی نے دکھایا روئے دوست

ظفر

کریں دل کی کیوں کر نہ ہم پاس داری
کہ ہر دل میں ہم تیرا گھر دیکھتے ہیں

فیض دکنی

کریں ہم کس کی پوجا اور چڑھائیں کس کو چندن ہم
صنم ہم دیر ہم بت خانہ ہم بت ہم برہمن ہم
در و دیوار ہیں نظروں میں اپنی آئینہ خانہ
کیا کرتے ہیں گھر بیٹھے ہوئے آپ اپنا درشن ہم
کب اٹھے ہیں اٹھانے سے کسی شیخ و برہمن کے
درِدلبر پہ اپنے مار کر بیٹھے ہیں آسن ہم
ہوا ہے فیض معلوم ایک مدت میں ہمیں تھے وہ
جپا کرتے تھے جس کے نام کی دن رات سمرن ہم

معرفت ایک وجدانی چیز ہے اور حقیقت مطلق کا بنیادی تجربہ ہر قسم کی تحلیل و امتیاز سے بری ہے۔ اسے ہندو مذہب اور اسلام دونوں نے تسلیم کیا۔ لیکن جب اس واردات قلبی کی جو ان دونوں میں مشترک ہے علمی اصطلاحوں

میں تعبیر کی جاتی ہے تو شعور حقیقت کے الگ الگ نظریے پیدا ہوتے ہیں۔

اپنشد ”نفس انفرادی کو محدود انسانی نقطہ نظر سے حقیقی مگر حق مطلق کے نقطۂ نظر سے غیر حقیقی سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک محدود میں جو کچھ حقیقت ہوتی ہے نامحدود کی نسبت سے ہوتی ہے۔ محدود انفرادی نفس کا نصب العین یہ ہے کہ نامحدود میں مل جائے۔ جوں جوں وہ نامحدود سے قریب ہوتا جاتا ہے اس کی حقیقت بڑھتی جاتی ہے اور انفرادیت کم ہوتی جاتی ہے۔ یہی تسلیم خودی عین سعادت ہے“۔

اسلام میں اس کے برعکس محدود نفسِ انفرادی اسی طرح حقیقی ہے جس طرح لامحدود نفس مطلق۔ بلکہ راہ معرفت میں انسان کی انتہائی ترقی یہ ہے کہ وہ اپنے خالق سے اس قدر قریب ہو جائے کہ فصل کا احساس نہ رہے۔ مگر خدا سے حقیقی وصل یعنی اتحاد ذات اسے حاصل نہیں ہو سکتا۔ خدا یا لامحدود سے قریب تر ہونے سے محدود نفس انفرادی کی انفرادیت گھٹتی نہیں بلکہ بڑھتی ہے۔ چنانچہ اسلامی نقطۂ نظر سے معرفت کا مطلب تسلیم خودی نہیں بلکہ اثبات خودی ہے۔ بقول حضرت مجدد الف ثانی تسلیم خودی راہ معرفت کا ایک درمیانی مقام ہے۔ آخری منزل عبدیت ہے جس میں خدا اور کائنات یا عابد اور معبود کی باہم دوئی کی نمود بدرجہ اتم ثابت ہو جاتی ہے۔

اس سے ظاہر ہے کہ شعور حقیقت کی جو تعبیر دونوں مذہبوں نے کی ہے، اس میں فرق ہے۔ ہندوؤں کے ہاں جو تعبیر حقیقی ہے اسلام اسے اعتباری قرار دیتا ہے اور اسلام کے نزدیک جو تعبیر مکمل ہے ہندو فکر و فلسفہ اسے ناتمام کہتا ہے۔

تسلیم خودی اور اثبات خودی کی ان دو تعبیروں میں سے اردو غزل کا میلان تسلیم خودی کی طرف رہا ہے۔ تسلیم خودی یا فنائے نفس کے یہ رجحانات اسلامی تصوف کا بھی حصہ ہیں۔ خودی کی اصطلاح صوفیہ کے ہاں نفس کی اس کیفیت کا نام ہے جو محدود کے ساتھ وابستہ ہو جاتی ہے۔ محدود سے یہ وابستگی حقیقت سے بُعد پیدا کرتی ہے۔ کیونکہ انفرادی خودی کا اثبات دھوکا ہے۔ اس

لیے خودی کو اس طرح خدا میں ضم کردینا چاہیے کہ خدا کے سوا اور کچھ نظر نہ آئے۔ سب سے بڑا بت انسان کا اپنا وجود ہے۔ جب تک اسے پاش پاش نہ کیا جائے کشف حق ممکن نہیں ہے۔ ادھر ہندستانی ملکی روح کا بھی یہی تقاضا ہے کہ محدود نفس انفرادی خودی کو فنا کرکے کائنات کے سوز و ساز سے ہم آہنگ ہوجائے۔ معرفت حق صرف تبھی حاصل ہوسکتی ہے۔ ملاحظہ فرمایئے اردو کے غزل گو شاعروں کا راستہ صاف صاف تسلیم خودی (فنائے نفس) کا ہے.

ولی

اے دوستاں تنگ ہوا ہوں میں ہوش سوں
پیتم کا ناوں لے کے مجھے بے خبر کرو

خود فنا ہو کے ذات میں ملنا
یہ تماشا حباب میں دیکھا

عشق میں لازم ہے اول ذات کو فانی کرے
ہو فنا فی اللہ دائم ذات یزدانی کرے

مرنے سے پہلے جو کہ مرے اس جگت منیں
تصویر کی نمط وہ خودی سوں نکل گئے

دیکھا ہے یک نگہ میں حقیقت کے ملک کوں
جب بے خودی کی راہ میں دل نے سفر کیا

بحری

تن کو کھو اس من میں من ہونا یکایک مفت نئیں
جیو اپنے جیو کوں ماٹی ملایا من ہوا

اس فنا میں جے بقا کا بھید ہے سو بحریا
جیوتے مرگے سوجا اس مرجیاں کوں پوچھنا (۱)

سراج

اے سراج اپنی خودی کوں بے خودی میں محو کر
شغل جاری رکھ ہر اک دم میں **ھوالرحمٰن** کا

حاتم

جب تلک ہے جدا تو ہے قطرہ   بحر میں مل گیا تو دریا ہے

مثال بحر موجیں مارتا ہے   کیا ہے جس نے اس جگ سے کنار

سودا

ہائے پہنچا نہ گیا قید خودی سے اس تک
اپنے ہی دام سے چھٹنا مجھے دشوار ہوا

میں ہوں خود دریا ولے کوتہ نظر کے سامنے
ظرف و موج و قطرہ میرے رخ کا اک پردہ ہوا

میر

ہستی اپنی ہے بیچ میں پردہ   ہم نہ ہوویں تو پھر حجاب کہاں

آلودہ کر نہ ہستی سے جامہ کو جسم کے   ہشیار رہ یہ عاریتی ہے لباس پاس

ایک تھے ہم ولے نہ ہوتے گر   اپنا ہونا بیچ میں حائل ہوا

---

۱ بحری نے اپنی مثنوی من لگن میں "اسرار بے خودی" پر ایک الگ باب قائم کیا ہے۔

کچھ نہیں خورشید صفت سرکشی　　سایۂ دیوار ہوا چاہیے

درد

ہووے تو درمیان سے اپنے تئیں اٹھائیے
بار نہیں ہے اور کچھ سر ہی وبال دوش ہے

باہر نہ ہو سکی تو قید خودی سے اپنی
اے عقل بے حقیقت دیکھا شعور تیرا

جب تک ہے دل کے شیشے میں رنگ امتیاز کا
ہے اے پری تجھی تئیں آئینہ ناز کا

کاش تا شمع نہ ہوتا گزر پروانہ　　تم نے کیا قہر کیا بال و پر پروانہ
ایک ہی جست میں لی منزل مقصود اس نے　　راہرو رشک کی جا ہے سفر پروانہ

کام مردوں کے جو ہیں سو وہی کر جاتے ہیں
جان سے اپنی جو کوئی کہ گزر جاتے ہیں

قائم

اپنے ہی یہ ہونے کے سب الجھاؤ ہیں ورنہ
اس راہ میں ہم نے تو کہیں دام نہ پایا

ترک کر اپنا بھی کہ اس راہ میں　　ہر کوئی شایان رفاقت نہیں

راسخ

جب تجھے خود آپ سے بیگانگی ہو جائے گی
آشنا تب تجھ سے وہ دیر آشنا ہو جائے گا

تمھارے آشنا کب خلق سے رکھتے ہیں آمیزش
انھیں تو آپ سے بھی ہم نے بیگانہ سدا پایا

پردہ کب آسان روئے دل ربا سے اٹھ گیا
تب اٹھا واں پردہ جب میں درمیاں سے اٹھ گیا

اثر

کچھ محیط و حباب میں نہیں سد اپنی ہستی کا پردہ حائل ہے

بیدار

ہستی ہی حجاب ہے جو دیکھا اس بحر سے پار ہوگئے ہم

میر حسن

ناقہ سے دور رہ گیا آخر نہ قیس تو
کہتے نہ تھے کہ پاؤں سے مت کھینچ خار تو

نیاز بریلوی

عقل کے مدرسے سے ہو عشق کے میکدہ میں آ
جام فنا و بے خودی اب تو پیا جو ہو سو ہو
لاگ کی آگ لگ اٹھی پنبہ طرح سا جل گیا
رخت وجود جان و تن کچھ نہ بچا جو ہو سو ہو
دنیا کے نیک و بد سے کام ہم کو نیاز کچھ نہیں
آپ سے جو گزر گیا پھر اسے کیا جو ہو سو ہو

مصحفی

کر اپنے تئیں گم تو ذرا دشت جنوں میں
شاید کہ کوئی آکے تجھے راہ بتا دے
اٹھ جائے اگر جسم کا پردہ نظر آئے
اس پردے میں اسرار ہیں مستور بہت سے

آتش

نقش صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو
قطرہ بھی دریا ہے جو دریا میں شامل ہو گیا

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا
اسیر اے دوست تیرے عاشق و معشوق دونوں ہیں
گرفتار آہنی زنجیر کا یہ وہ طلائی کا
تعلق روح سے مجھ کو جسد کا ناگوارا ہے
زمانے میں چلن ہے چار دن کی آشنائی کا
نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں مجھ کو
کوئی آئینہ خانہ کارخانہ ہے خدائی کا

ممنون

تجھے نقش ہستی مٹایا تو دیکھا جو پردہ تھا حائل اٹھایا تو دیکھا

ظفر

دیا اپنی خودی کو جو ہم نے اٹھا وہ جو پردہ سا بیچ میں تھا نہ رہا
رہے پردہ میں اب نہ وہ پردہ نشیں کوئی دوسرا اس کے سوا نہ رہا

ظفر اس سے چھٹ کے جو جست کی تو یہ جانا ہم نے کہ واقعی
فقط ایک قید خودی کی تھی نہ قفس تھا کوئی نہ جال تھا

غالب

فنا کو سونپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا
فروغ طالع خاشاک ہے موقوف گلخن پر

اے پرتوِ خورشید جہاں تاب ادھر بھی
سایہ کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو   آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

گو لاکھ سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

شوق ہے ساماں طراز نازشِ اربابِ عجز
ذرہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

شیفتہ

فانوس و شیشہ و لگن زر سے کیا حصول
وہ ہے وہاں جہاں نہیں روغن چراغ میں
اس کا پتا ملے تو ہمارا پتا ملے
کھویا ہے ہم نے آپ کو جس کے سراغ میں

وہ قطرہ ہوں کہ موجۂ دریا میں گم ہوا   وہ سایہ ہوں کہ محو ہوا آفتاب میں

حجاب منظر مقصود ہے طلسم خودی　　جو یہ طلسم نہ ٹوٹے تو فتح باب نہ ہو

گردھاری پرشاد باقی

دریا سے موج موج سے دریا نہیں الگ
ہم سے جدا نہیں ہے خدا اور خدا سے ہم

محمد حسین آزاد

پھرے ہے وادی غفلت میں دیکھتا کیا تو
نشاں جو ڈھونڈے ہے اس کا مٹا نشاں اپنا

امرناتھ ساحر

اے ہوش الوداع کہ ہے بزم بے خودی
اب میں رہا نہ ذوق تماشا رہا مجھے
جب درمیاں سے پردۂ پندار اٹھ گیا
ذرے میں آفتاب نمایاں ہوا مجھے
جب نقش غیر صفحۂ خاطر سے مٹ گیا
ہر انجمن میں شاہد یکتا ملا مجھے

محدود نفس انفرادی کو عام طور پر قطرے یا حباب سے اور لامحدود نفس کلی کو آب یا دریا سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ قطرے کی شان کمال یہ ہے کہ دریا سے واصل ہو جائے۔ اس طرح انسانی خودی کی معراج یہ ہے کہ فنا ہو کر ذات مطلق میں ضم ہو جائے۔

جب خودی زائل ہو جاتی ہے تو ماسوا کا احساس باقی نہیں رہتا اور ہر طرف وحدت مطلق کار فرما ہوتی ہے یعنی موجود و موہوم، معلوم و نامعلوم، حق کے سوا سب معدوم ہو جاتے ہیں۔ ہندستانی ذہن کا نقطہ انتہا تسلیم خودی کی یہی کیفیت ہے جہاں موضوع اور معروض کا فرق مٹ جائے۔ ہندوستان کے شعر و ادب، یہاں کے فنون لطیفہ، مثلاً موسیقی، مصوری، رقص، بت تراشی سب کا اعلیٰ ترین مقصد روحانی محویت کلی یا جمالیاتی کیف و سرور یعنی رہس کی اس کیفیت

کو قرار دیا گیا ہے، جہاں شخصی انا اپنی انفرادیت کا خول توڑ کر مطلق انا کی وسعتوں میں گم ہو جائے۔[1] شاعری کو ہندستانی ماہرین جمالیات ایک قسم کا یوگ قرار دیتے ہیں جس کا مقصد خود اور غیر خود کی دوئی مٹا کر وحدت مطلق کا جمالیاتی احساس پیدا کرنا ہے۔ (ڈاکٹر آنند کمار سوامی، ڈانس آف شوا، ص ۴۱) ہندوستان میں کسی بھی فنی شاہکار کی کامیابی کی یہ دلیل ہے کہ وہ ہمارے جذبات

---

۱ موسیقی کے اس وظیفے کو صوفیہ حضرات نے بھی تسلیم کیا ہے۔ موسیقی کی روایت ہندوستان میں نہایت قدیم ہے۔ راگ کا مطلب ہے رنگ دینا یا جذبہ جگانا۔ سرسوتی یا نارد کی وینا یا کرشن کی بنسری دراصل رمز ہیں روح مقدس کے نغمۂ سرمدی کا جو مادی آلائشوں سے ملوث روح انسانی کو اپنے سرچشمے کی طرف لوٹ جانے کا پیام دیتا ہے۔ وشنو پران میں آیا ہے کہ موسیقی برہمہ کی وہ صورت ہے جو لے اور نغمہ میں ڈھل کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہندوستان میں موسیقی ہزارہا سال سے ایک مقدس روایت کی حیثیت سے مروج رہی ہے جو جذبہ اور وجدان کی ہم آہنگی سے روحانی حقیقت کی طرف جانے کی مسدود راہیں کھول دیتی ہے۔ ہندستانی روایت میں بھجن کیرتن صدیوں سے عبادت کا حصہ اسی لیے ہیں۔ صرف اتنا نہیں بلکہ عبادت کا کوئی بھی تصور ہندوستان میں بھجن کیرتن کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ اسلام میں خوش الحانی سے تو مدد لی جاتی رہی ہے مگر آلات موسیقی داخل عبادت نہیں۔ حضرات صوفیہ میں روحانیت کو بیدار کرنے کے لیے سماع صوتی یا آلاتی یعنی چنگ و رباب اور دف دنے اور قوالیوں کا رواج رہا ہے۔

جذبات آفرینی کے لیے موسیقی سے مدد لینا اسلامی مذہبی روح کے منافی ہے۔ اس لیے سماع کے شرعی جواز و عدم پر صوفی حکما اور غیر صوفی علما نے بہت بحثیں کی ہیں۔ بعض صوفیہ صرف سماع صوتی کے قائل تھے۔ بعض آلاتی سماع میں بھی کوئی قباحت نہیں سمجھتے تھے کیونکہ اس سے روحانی جذبات بیدار ہونے میں مدد ملتی ہے۔ ہندستانی روح چونکہ جوش جذبات کی وجہ سے موسیقی سے گہرا اثر لیتی ہے، ہندوستان کے صوفیوں میں موسیقی نے بڑا رواج پایا۔ مشائخ چشت میں سے اکثر سماع کو جائز سمجھتے تھے اور عام خانقاہوں یا تکیوں میں گرمیِ محفل کا بڑا باعث یہی ساز و سرود اور قوالیوں کی محفلیں ہوتی تھیں۔ ہندوستان کے صوفیوں میں سے اکثر خود بھی موسیقی کے فن میں صاحب کمال گزرے ہیں۔ اردو شاعروں میں سے بھی کئی موسیقی سے گہرا شغف رکھتے تھے اور سماع کو حرام نہیں سمجھتے تھے۔ اس بارے میں بحث کو بہت پھیلایا گیا ہے، تاہم یہ حقیقت ہے کہ قوالی کا چلن عرب و ایران میں نہیں۔ یہ خاص ہندوستان کی چیز ہے۔

شیخ بہاء الدین باجن (متوفی ۱۵۰۶) دکن کے مشاہیر اولیا میں سے تھے۔ موسیقی میں دسترس تھی۔ باجن تخلص تھا (غالباً موسیقی سے شغف کی بنا پر)۔ ان کے اس دُہرے سے جو

کی شدت کو اس انتہائی نقطہ تک لے جائے کہ ہم خود کو فراموش کر جائیں۔ کائی بالذات خودی اپنی قید سے باہر نکل کر غیر خود میں اس طرح غرق ہو جائے کہ آفاقیت کا احساس ہونے لگے۔ ہندستانی فلسفی اور ماہر جمالیات ابھینوگپت کا کہنا

"اردوئے قدیم" میں ملتا ہے (ص ۴۶)، اس زمانے کے سماع سے متعلق صوفیانہ رجحان پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ دہرایہ ہے۔

یوں باجن باجے رے اسرار چھاجے
منڈل من میں دھمکے رباب رنگ میں جھمکے
صوفی ان پر ٹھمکے
یوں باجن باجے رے اسرار چھاجے

عبدالولی عزلت (ہم عصر ولی) اپنے زمانے کے اہل دل میں شمار ہوتے تھے۔ ان کی تصانیف میں ایک کتاب "راگ مالا" ہندی راگ راگنیوں کے بارے میں ہے جس کا مخطوطہ انڈیا آفس میں محفوظ ہے۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کی کتاب "نورس" ہندستانی موسیقی پر نہایت اہم تصنیف خیال کی جاتی ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے اس کو ایڈٹ کر کے شائع کر دیا ہے۔ ظہوری نے اسی کتاب کے لیے وہ اہم دیباچہ لکھا تھا جو 'سہ نثر ظہوری' کے نام سے مشہور ہے۔

دکن کے مشہور شاعر قاضی محمود بحری تخلص کی مثنوی 'بنگاب نامہ' کا جام (باب دہم) نغمہ کی تعریف میں ہے۔ 'مثنوی من لگن' میں بھی "نغمہ اور اس کا اثر" ایک الگ باب ہے۔ بحری کے یہ شعر ملاحظہ ہوں:

جن راگ کو دوست کرلیا ہے — تو بوجھ او بے شک اولیا ہے
یو راگ آ آگ ہی جلائے — یو راگ نے باگ پھاڑ کھائے
اس راگ سوں جوش درد کو ہے — ہور اونچھ خروش مرد کو ہے

خواجہ میر درد کے بارے میں شاہ عبدالعزیز کا جو لطیفہ آب حیات میں نقل کیا گیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ صوفیانہ وظائف میں ساز و سرود کا عمل دخل کتنا بڑھ چکا تھا۔ درد خود موسیقی میں اچھی مہارت رکھتے تھے۔ آزاد نے لکھا ہے کہ بڑے بڑے باکمال گویّے اپنی چیزیں بہ نظر اصلاح لاکر سنایا کرتے تھے۔ ان کے ہاں معمول تھا کہ ہر مہینے کی دوسری اور ۲۴ کو شہر کے بڑے بڑے کلاونت ڈوم گویّے اور صاحب کمال جمع ہوتے تھے اور معرفت کی چیزیں گاتے تھے۔ انھیں کا شعر ہے:

اے درد اس جہان میں آکر صدائے غیب — بے پردہ ہووے جس سے وہ پردہ ہے ساز کا

موسیقی کا شغف میر اثر کو بھی تھا۔ راسخ عظیم آبادی کی بیشتر غزلیں موسیقی سے متاثر

ہے کہ جمالیاتی شعور اس لطیف ترین وجدانی کیفیت کا نام ہے جہاں تمام ذہنی قوتیں تحت الشعور میں سما جائیں اور آتما کو پرم آنند یعنی انتہائی سعادت کا احساس ہونے لگے۔

اس کے برعکس اسلامی جمالیات کی رو سے جمالیاتی مسرت اس وجدانی کیفیت کا نام ہے جو خود اور بے خود کی دوئی کو برقرار رکھتے ہوئے شخصی انا کو مکمل اور محکم بنانے کا پیغام دے۔ اس لیے کہ خدا اور بندہ یا عابد اور معبود ایک نہیں ہو سکتے۔ اردو میں اقبال سے پہلے یہ رجحانات نہیں تھے اور ہمارے شاعر غزل کی معراج (غزل خواہ عارفانہ ہو خواہ عاشقانہ) جذب و سرمستی کی اس منزل کو قرار دیتے ہیں جہاں حواس کے سطحی امتیازات مٹ جاتے ہیں اور نگاہ تعینات کی حد سے گزر جاتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں کثرت و وحدت کا عقلی امتیاز باقی نہیں رہتا یا یوں کہیے کہ جہاں قطرہ دریا سے ہم کنار ہو کر انا البحر کا دعوا کر سکے یا

ہو کر کہی گئی ہیں۔ اس سلسلے میں آتش کا یہ شعر بھی دیکھیے

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا　　　شبہ ہوجاتا ہے پردے سے تری آواز کا

غالب کہتے ہیں

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع　　　گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

اس لیے کہ روح صدائے حبیب کی کشش محسوس کرتی ہے اور ادھر سے جدا ہو کر ادھر واصل ہو جانا چاہتی ہے۔

سماع کے بارے میں حسرت موہانی اپنا نظریہ واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں "راقم کے نزدیک سماع جائز ہے بلکہ صوفی کے لیے ضروری۔ کیونکہ منقولی دلائل سے قطع نظر کر کے بھی دیکھیے تو جس شغل سے روح میں جوش اور دل میں ذوق و شوق پیدا ہو اسے ناجائز قرار دینا کسی طرح قرین انصاف نہیں"۔ (اردوے معلی ۱۹۰۴ء، ج ۲ ص ۲۵)

اپنے اسی نظریے کو انھوں نے ایک مسلسل غزل میں بھی بیان کیا ہے

عاشقانِ ترانہ ہائے جمیل　　　ہیں جلال و کمال اہلِ سماع
اہلِ دل کا ہے ایک ہی مسلک　　　مسلکِ بے مثال اہلِ سماع
کشتۂ عشق ہے ہر اک ان میں　　　رحمتِ حق بحال اہلِ سماع
ان سے جو کچھ ہے سب محبت ہے　　　حال ہو یا کہ قال اہلِ سماع
زاہدوں کے پڑے گا سر حسرت　　　اک نہ اک دن وبال اہلِ سماع

ذرہ صحرا کی وسعتوں سے ہم آغوش ہوجائے لیکن اس قلبی واردات کا بنیادی تجربہ عقل اور تحلیل کے ماورا ہے۔ اس کا نظری تجزیہ ممکن نہیں۔ جیسے مادرزاد اندھے کو قوس و قزح کے جمال یا غروب آفتاب کے جلال کی نوعیت نہیں سمجھا سکتے، ویسے ہی وجدانی مشاہدۂ حقیقت کی تشریح و تحلیل نہیں ہوسکتی۔ ہستیِ مطلق کے بارے میں عقل نے جتنی بھی تعریفیں کی ہیں، اپنشد انھیں 'نے تی' 'نے تی' (नेति नेति) یعنی 'یہ بھی نہیں'، 'یہ بھی نہیں' کہہ کر جھٹلا دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ حقیقت کے اس عین کی جو عقل و ادراک سے بالاتر ہے کوئی تعریف نہیں ہوسکتی۔ 'نے تی نے تی' (नेति नेति) سے یہ مراد ہے کہ جتنے مثبت اوصاف تک ہمارے ذہن کی رسائی ہوسکتی ہے وہ ہستی مطلق کی تعریف پر پورے نہیں اترتے۔ برہمہ کو عموماً آنند یا پرم آنند سے تشبیہ دیتے ہیں لیکن آنند بھی دراصل برہمہ نہیں بلکہ اس کا وہ تصور ہے جو ہمارا مادی ذہن کرسکتا ہے جو تعینات کا شکار ہے۔

مانڈکیہ اپنشد سے روایت ہے کہ ایک مرتبہ راجہ وش کالی نے بھاور شی سے برہمہ یعنی حقیقت مطلق کی نوعیت پوچھی۔ رشی نے کچھ جواب نہ دیا۔ راجہ نے اپنا سوال دوبارہ سہ بارہ دہرایا اور کہا کہ مہاراج کچھ تو کہیے۔ رشی نے جواب دیا میں تو کہہ چکا تم ہی نہیں سمجھ پائے۔ خاموشی ہی تمھارے سوال کا جواب ہے۔ برہمہ خاموشی ازل ہے (शान्तम् ब्रह्म شانتم برہمہ) اس کی حقیقت صفات اور تعینات کے دام میں نہیں آسکتی۔ یہ حال کا معاملہ ہے۔ قال کا یہاں دخل نہیں۔ میر نے اپنے اکثر اشعار میں انتہائی بے خودی کو گہرے سکون اور خاموشی سے تشبیہ دی ہے۔

ذات مطلق دراصل حسی ادراک کا موضوع بن ہی نہیں سکتی۔ جیسا کہ شنکر آچاریہ نے کہا ہے اس کا لطیف سے لطیف تصور بھی تشبیہی ہوگا۔ حقیقت مطلق تو ہر قسم کے اضافات، صفات اور تعینات سے ماورا ہے۔ جو لوگ معرفت کے بنیادی تجربے کی تعبیر پیش کرتے ہیں، ان کی مثال ایسی ہے کہ ان دیکھے خواب کا افسانہ سنا رہے ہیں۔ جو اس کیفیت سے آگاہ ہوتے ہیں ان کا یہ حال

ہوتا ہے کہ آں را کہ خبر شد خبرش باز نیاید۔
سنیئے اردو کے غزل گو کیا کہتے ہیں:

سراج دکھنی

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ وہ میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
شہ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباس برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی
چلی سمت غیب سے کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہو سو ہری رہی
وہ عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درس نسخہ عشق کا
کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیوں ہی دھری رہی
کیا خاک آتش عشق نے دل بے نوائے سراج کوں
نہ خطر رہا نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

حاتم

جب آپ سے گزر گئے ہم پھر کسے کہیں کدھر گئے ہم

میر

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا

مسکن جہاں تھا دل زدہ مسکیں کا ہم وہاں
کل دیر میر میر پکارے نہیں ہے اب

بے خودی پر نہ میر کی جاؤ　　تم نے دیکھا ہے اور عالم میں

اسے ڈھونڈھتے میر کھوئے گئے　　کوئی دیکھے اس جستجو کی طرف

ہوئے ہیں حواس اور ہوش و خرد گم　　خبر کچھ تو آئی ہے اس بے خبر تک

آرزو اس بلند و بالا کی　　کیا بلا میرے سر پہ لائی ہے
مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر　　کیا دوانے نے موت پائی ہے

تحقیق کروں کس سے حقیقت کے نشے کو　　خضر آب اسے کہتا ہے آتش کہے موسیٰ

آخر کو اس کی راہ میں ہم آپ گم ہوئے
مدت میں پائی یار کی پہ جستجو کی طرح

کیا رفتگی سے میری تم گفتگو کرو ہو
کھویا گیا نہیں میں ایسا کہ کوئی پاوے

درد

اڑے جاتے ہیں مگر شوق میں ارباب فنا
راہ میں ورنہ کہیں نقش کف پا ہوتا

ہستی نے تو ٹک جگا دیا تھا　　پھر کھلتے ہی آنکھ سو گئے ہم

نہ پوچھو کچھ ہمارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ڈھونڈھنے جس کو سو وہ ہے آپ کھو بیٹھے

قائم

کھولی تھی چشم دید کو تیرے پہ جوں حباب
اپنے تئیں میں آپ نہ آیا نظر کہیں

میر حسن

نہ رہا گل نہ خار ہی آخر   اک رہا حسن یار ہی آخر

نیاز بریلوی

تو نے اپنا جلوہ دکھانے کو جو نقاب منھ سے اٹھا دیا
وہیں محو حیرت بے خودی مجھے آئینہ سا بنا دیا
وہ جو نقش پا کی طرح رہی تھی نمود اپنے وجود کی
سو کشش دامن ناز تھی اسے بھی زمیں سے مٹا دیا
کروں کیا بیان میں ہم نشیں اثر اس کے لطف نگاہ کا
کہ تعینات کی قید سے مجھے ایک دم میں چھڑا دیا
جبھی جا کے مکتب عشق میں سبق مقام فنا لیا
جو لکھا پڑھا تھا نیاز نے سو وہ صاف دل سے بھلا دیا

بیدار

اس آئینہ رو کے ہو مقابل   معلوم نہیں کدھر گئے ہم
پاتے نہیں آپ کو کہیں یاں   حیران ہیں کس کے گھر گئے ہم

مصحفی

کیا یار کے دامن کی خبر پوچھو ہو ہم سے
یاں ہاتھ سے اپنا ہی گریبان گیا تھا

آتش

دکھلا کے جلوہ آنکھوں نے اک شمع نور کا
گل کر دیا چراغ ہمارے شعور کا

تار تار پیراہن میں بھر گئی ہے بوئے دوست
مثل تصویر نہالی میں ہوں یا پہلوئے دوست ...... الخ

زنجیر کا وہ غل نہیں زنداں میں اے جنوں
دیوانہ قید خانۂ تن سے نکل گیا

ذوق

اسے ہم نے بہت ڈھونڈھا نہ پایا
اگر پایا تو کھوج اپنا نہ پایا
وہ از خود رفتہ ہوں جس کو خودی نے
خدائی میں اگر ڈھونڈھا نہ پایا
نظیر اس کی کہاں عالم میں اے ذوق
کہیں ایسا نہ پائے گا نہ پایا

ظفر

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نور جمال تھا
کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا کہ خیال تھا

غالب

جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی

قطعِ سفر ہستی و آرامِ فنا ہیچ رفتار نہیں بیشتر از لغزش پا ہیچ
حیرت ہمہ اسرار، پہ مجبورِ خموشی ہستی نہیں جز بستنِ پیمانِ وفا ہیچ
تمثال گداز آئینہ ہے عبرتِ بینش نظّارہ تحیّر، چمنستانِ بقا ہیچ

گلزارِ دمیدن، شررستانِ رمیدن　　فرصت تپش و حوصلۂ نشو و نما ہیچ
آہنگِ عدم نالہ بہ کہسار گرو ہے　　ہستی میں نہیں شوخیِ ایجادِ صدا ہیچ
کس بات پہ مغرور ہے، اے عجز تمنا؟　　سامانِ دعا وحشت و تاثیر دعا ہیچ
آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل　　"عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ"

شیفتہ

راز پوشیدہ پوچھیے کس سے　　بے خبر ہے جو باخبر ہے کچھ

عبدالعلیم آسی

وفورِ بے خودیِ بزمِ مے نہ پوچھو رات
کوئی بجز نگہ یار ہوشیار نہ تھا

امرناتھ ساحر

پیا ہے میکدۂ عشق میں وہ جامِ فنا
کہ بے خودی میں نہ صورت رہی نہ نام رہا

لن ترانی کی صدا سے ہوش کی خودداریاں
زینتِ گلدستہ ہائے طاقِ نسیاں ہوگئیں

کیف مستانِ ازل کفر سے آزاد نہیں
بے خودی کا ہے یہ عالم کہ خدا یاد نہیں
ابتدا عشق کی اک حسن کے جلوے سے ہوئی
ہوش اتنا ہے فقط اور مجھے یاد نہیں

اسماعیل میرٹھی

کیسی طلب کہاں کی طلب کس لیے طلب
ہم ہیں تو وہ نہیں ہے، جو وہ ہے تو ہم نہیں

غرضیکہ اردو غزل شعورِ حقیقت کے بنیادی تجربے کی توجیہہ وحدت وجود، عرفانِ ذات اور تسلیم خودی کی رو سے کرتی ہے۔ وہ موجودات کو حقیقی

قرار نہیں دیتی اور تلقین کرتی ہے کہ نفس انفرادی موجودات سے وابستہ ہوکر نہ رہ جائے بلکہ عرفانِ ذات پر توجہ مرکوز کرے اور خودی کو لامحدود نفس کلی سے ہم آہنگ کرکے کائنات کے سوز و ساز سے ہم آہنگی پیدا کرے۔ واضح ہو کہ اردو غزل کے یہ وجودی تصورات ویدانتی نظریوں سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ آخر میں اس حقیقت کو دہرانے کی ضرورت نہیں کہ اردو غزل میں ان رجحانات میں سے اکثر و بیشتر اسلامی تصوف کے اثر سے آئے۔ خود اسلامی تصوف میں مسلمانوں کے ہندوستان آنے سے پہلے ویدانتی نظریات سے ملتے جلتے وجودی خیالات اسلامی یا غیر اسلامی واسطوں سے باوجود اس کے کہ یہ اسلامی روح کے منافی تھے جڑ پکڑ چکے تھے۔ مسلمانوں کے ساتھ جب یہ تصورات ہندوستان آئے تو چونکہ یہ ہندستانی ذہن و مزاج سے مناسبت رکھتے تھے یہاں بہت مقبول ہوئے اور ذہنی زندگی کے ہر شعبے پر چھا گئے۔ اردو غزل کا ان سے متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ یہ رجحانات اگر ہندستانی روحانی اقدار پر پورے نہ اترتے تو اتنا فروغ حاصل کرکے غزل میں اس طرح ایک مستقل حیثیت کبھی اختیار نہ کرسکتے۔ ہندستانی ذہن کا یہ خاصہ ہے کہ وہ ان عناصر کو جو اس سے مناسبت نہ رکھتے ہوں یا تو رد کردیتا ہے یا ان میں توسیع کرکے انھیں اپنے سے ہم آہنگ بنا لیتا ہے۔ تصوف کے وجودی رجحانات چونکہ ہندستانی ذہن سے گہرے طور پر ہم آہنگ تھے اور اس کے بعض بنیادی روحانی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کرتے تھے، اس لیے غزل میں قائم ہوکے رہ گئے اور ان کے ذریعے غزل کو ہندستانی مزاج کا ساتھ دینے کا ایک عمدہ موقع ہاتھ آگیا۔ انھوں نے نہ صرف سچی روحانی اقدار کو فروغ دینے میں مدد دی بلکہ باہمی رواداری، اتحاد پسندی، یکجہتی اور محبت و آشتی کے رشتوں کو بھی مضبوط کیا اور ہمارے معاشرے کی سماجی شیرازہ بندی میں نہایت معنی خیز کردار ادا کیا۔

اردو غزل کے جمالیاتی اور نظریاتی پہلو کا جائزہ لینے کے بعد اب ہم بتائیں گے کہ اس کا فنی پہلو ہندستانی مزاج و معاشرت اور مقامی فضا سے متاثر ہونے کا کیا ثبوت دیتا ہے۔

باب پنجم

اردو غزل کا فنی پہلو

ہندستانی تلمیحات

اردو غزل کا تہذیبی مطالعہ کرتے ہوئے اب تک یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس کے بنیادی تصورات کس حد تک ہندستانی ذہن، مزاج اور ملکی روح سے ہم آہنگ ہیں۔ جہاں تک ہیئتی ڈھانچے کا تعلق ہے اسے فارسی سے جوں کا توں لیا گیا اور اس میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں ہوئی۔ مگر مقامی اثرات کو اس نے بھی کسی حد تک قبول کیا ہے۔[1] مقامی اثرات کی کارفرمائی تلمیحوں، کہاوتوں، مثلوں، محاوروں میں بطور خاص اور تشبیہوں اور استعاروں میں بھی کہیں کہیں دیکھی جاسکتی ہے۔ حالانکہ زیادہ تر انھیں ایرانی سرمایہ سے لے لیا گیا۔ سب سے پہلے ہم تلمیحوں کو لیتے ہیں۔

تلمیحات ماضی کی وہ روایات ہیں جن کے مطالب ہمارے سماجی اجتماعی حافظے میں اچھی طرح رچ بس گئے ہیں۔ الفاظ اور اصطلاحوں کی طرح یہ بھی زبان کا ضروری جزو ہیں۔ تلمیحات زیادہ تر دیومالا کے قصے کہانیوں، مذہبی، تاریخی اور نیم تاریخی واقعوں، لوک روایتوں اور رزمیوں یا کلاسیکی شعرا کی طویل نظموں یا قدیم ناٹکوں وغیرہ سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ ان کی حیثیت رمز و اشارہ یا

---

۱ عروض کے بارے میں بھی عام خیال یہی ہے کہ اسے فارسی سے جوں کا توں لے لیا گیا، لیکن ماہرین عروض جانتے ہیں کہ اردو زبان کے ہند آریائی مزاج، مخصوص ہند آریائی صوتیاتی نظام، بل (Stress) اور سُر لہروں (Intonation) کے پیش نظر عروض میں بھی کچھ تبدیلیاں ہوئیں۔ کچھ عربی الاصل بحروں کا اردو میں چلن میں آنا کچھ کا لاشعوری طور پر چلن میں نہ آنا، زحافات میں بڑے پیمانے پر تغیر و تبدل نیز میر کی ہندی بحر کی حددرجہ مقبولیت، ان سب کا گہرا رشتہ ہندستانی اثرات اور تقاضوں سے ہے۔ یہ اہم تکنیکی موضوع ہنوز ماہرین عروض کی توجہ کا محتاج ہے۔ مزید یہ کہ گیت، بارہ ماسہ دوہا وغیرہ اصناف ہندی سے اردو میں آئیں لیکن ان کا عروضی ڈھانچا اردو ہی کا رہا۔ دوہا ہندی چھند کے اصولوں پر قائم ہے لیکن بعض ممتاز اردو دوہانگاروں کے یہاں لاشعوری طور پر ماتراؤں میں تبدیلیاں ہوئیں۔ ان تمام مسائل کو ہنوز تہذیبی اور فنی نقطہ نظر سے تمام و کمال دیکھا ہی نہیں گیا جو ضروری ہے۔

علامت کی سی ہے جن کی مدد سے ایک پورا واقعہ یا مکمل منظر آنکھوں کے سامنے آجائے۔ اس لحاظ سے یہ بلاغت کی جان ہیں۔ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کی جیسی صلاحیت تلمیح میں ہے، الفاظ کی دیگر اقسام میں نہیں۔ ان کی یہ معنی خیزی ہمیں تکرار اور یکسانیت سے بچاتی ہے اور زبان و بیان کا لطف و اثر بڑھاتی ہے۔ اس سے کسی مخصوص زبان کے بولنے والوں کے مذہبی عقائد، تہذیبی شعائر، رسم و رواج اور حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے اور اس کے تمدن کے درجہ بدرجہ ارتقا کا نقشہ دیکھا جاسکتا ہے۔

مسلمان جب شروع شروع میں شمالی ہندوستان میں داخل ہوئے تو فاتح قوم کی حیثیت سے انھوں نے اپنے قومی زعم میں ہندوستان کی چیزوں کو منھ نہیں لگایا تھا۔ رفتہ رفتہ یہ مغائرت تو باقی نہ رہی لیکن شعر و ادب میں پرانی روشیں قائم ہو کے رہ گئیں اور بعد میں ان کی تقلید اردو میں بھی جاری رہی۔ اس تقلید میں مسلمان اور ہندو دونوں شریک تھے۔

لیکن کچھ مدت کے بعد مقامی اثرات کے تحت خال خال ہندی تلمیحوں کا ذکر بھی بار پانے لگا۔ یہ دکنی شاعری میں کافی مقبول ہوئیں۔ لیکن بعد میں دہلوی دور کی غزل میں ایرانی اثرات کے غلو کی وجہ سے یہ رنگ معدوم سا ہو گیا اور پھر ایک ڈیڑھ صدی کے بعد لکھنوی شاعری میں ان کی واضح جھلک دکھائی دینے لگی۔ یہ درست ہے کہ اردو شاعروں نے ہندستانی دیومالا کو بہت کم منھ لگایا اور وہ ہندی تلمیحوں کا ذکر ایسی سہولت اور اعتماد سے نہیں کرتے جیسے عربی یا ایرانی تلمیحوں کا کرتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اردو غزل اس سلسلے میں مقامی اثرات سے بالکل خالی بھی نہیں۔ اس نے جس حد تک ہو سکا ہے ہندی تلمیحوں کو قبول کیا اور اس کی واضح مثالیں مل جاتی ہیں۔[1]

اس فصل میں ہم غزل کے اشعار کی روشنی میں صرف ان ہندستانی تلمیحوں سے بحث کریں گے جو بالعموم مستعمل رہی ہیں۔ ایسی تلمیحات دو حصوں

---

1 اس سلسلے میں راقم الحروف کی کتاب "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" بھی نگاہ میں رہے کیونکہ قصے کہانیوں میں ہندستانی تلمیحات کی بہتات ہے۔

میں تقسیم کی جاسکتی ہیں:
(۱) ادبی تلمیحات: یہ ہندستانی دیومالا، ہندو مذہبی روایتوں، عقیدوں، لوک قصوں اور کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔
(۲) عوامی تلمیحات: یہ وہ ہندستانی کہاوتیں، مثلیں اور محاورے ہیں جو عوام کی بول چال میں رائج ہیں۔

ادبی تلمیحات

شری رام چندر

ولی
تب کا مشتاق جی ہے لچھمن سوں ‏ ‏ کشن سوں جب کہ رام رامی ہے

ولی
گرچہ لچھمن ترا ہے رام ولے ‏ ‏ اے صنم تو کسی کا رام نہیں

سراج
نین راون ہیں ارجن بال ‏ ‏ پلکیں بھنویں دھنک بھیم کی

نظیر اکبر آبادی
اپنے تو کوئی ہرگز آیا نہ کام داتا ‏ ‏ سچ ہے نظیر آخر اجگر کے رام داتا

ان اشعار میں "رام" یا "رام چندر" سے ہندوؤں کے اوتار "سری رام چندر" مراد ہیں۔ انھیں وشنو کا ساتواں اوتار مانا گیا ہے۔ یہ اجودھیا کے راجہ دسرتھ کے سب سے بڑے بیٹے اور ولی عہد تھے۔ حسن و جمال سے بہرہ ور اور سپہ گری، تیراندازی اور شہ سواری میں طاق تھے۔ راجہ جنک کی بیٹی سیتا کو انھوں نے سوئمبر میں پرس رام[1] کی کمان توڑ کر حاصل کیا۔ راجہ دسرتھ اپنی زندگی ہی میں رام چندر کو تخت نشیں کر دینا چاہتے تھے لیکن سوتیلی ماں کی

---

۱ پرس رام وشنو کے چھٹے اوتار تھے۔ یہ برہموں کے حامی اور کشتریوں کے دشمن تھے۔

سازش سے انھیں چودہ برس کے لیے جلاوطن ہونا پڑا۔ ان کی رفیقۂ حیات سیتاجی اور چھوٹے بھائی لکشمن (لچھمن) ان کے ہمراہ جنگلوں میں 'بن باس' کو گئے۔ جلاوطنی کے تیرہ سال تو عافیت سے گذر گئے۔ چودھویں سال میں لنکا کا راجا راون سیتاجی کو زبردستی اٹھا لے گیا۔ نتیجے کے طور پر رام چندرجی اور راون میں جنگ ہوئی جس میں راون مارا گیا۔

چودہ سال کی میعاد ختم ہونے کے بعد رام چندر، لچھمن اور سیتاجی کے ساتھ اجودھیا واپس آئے۔ اس دوران میں راجا دسرتھ کا انتقال ہو چکا تھا۔ رام چندر اجودھیا کے راجا بنے اور عدل و انصاف کا ایسا نقشہ قائم کیا کہ آج تک لوگ "رام راجیہ" کے گن گاتے ہیں۔

رام چندرجی کی زندگی کے تمام واقعات رشی بالمیکی نے ہندوؤں کی مشہور مذہبی کتاب رامائن میں لکھے ہیں۔ یہ واقعات کس حد تک تاریخی ہیں اس بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ صدیوں کی مذہبی روایتیں یوں بھی کچھ نہ کچھ بدل جاتی ہیں۔ تاہم اتنا ظاہر ہے کہ رام چندر کا کردار پیش کرنے سے ہندو رشیوں کا مقصد ہندستانی ملکی روح کی اخلاقی قوتوں کی تہذیب کرنا تھا۔ رام چندرجی اطاعت، فرماں برداری، خوش خلقی، وفا شعاری، رحم دلی اور سماجی انصاف جیسے اوصاف حمیدہ کی مکمل تشخیص ہیں۔ ان کی شجاعت اور جرأت بھی مثالی درجہ رکھتی ہے۔ راست گوئی، صداقت اور ایفائے وعدہ میں بھی ان کا ثانی نہیں۔ وشنو کے اس اوتار سے بدی کی قوتوں کا استیصال اور نیکی کی قوتوں کا فروغ ہوا۔ رام کی دل کش اور ہمہ گیر شخصیت میں شعلہ و شبنم کے تمام اوصاف جمع ہوگئے ہیں۔

اردو اشعار میں رام کا ذکر رعایت لفظی اور محاورے کا لطف رکھتا ہے۔ مزید اشعار نیچے درج ہیں۔ رام کہانی سننا/ سنانا اردو میں عام ہے قصہ درد و غم یا بپتا کی طولانی داستان کے معنی میں۔ رام رام کہنا (خدا خدا کرنا، پناہ مانگنا، باہمی سلام کرنا) رام دُہائی، رام رس، رام لیلا، رام کرنا (مطیع بنانا)، رام بھجن، رام کرے، رام کی مایا، رام نومی، رامائن، یہ سب متعلقاتِ رام ہیں جو اردو میں مستعمل ہیں:

میر

فرصت خواب نہیں ذکر بتاں میں ہم کو رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

جرأت

درددل اس بت بیداد سے کہیے تو کہے جا کے یہ رام کہانی تو سنا اور کہیں

آفتاب الدولہ قلق

زاہدوں کو امام کہنے لگے برہمن رام رام کہنے لگے

حالی

تونے دل زندہ جب سے ہم کو چھوڑا ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

لچھمن

لچھمن رام چندر جی کے چھوٹے بھائی تھے۔ یہ جلاوطنی کے دوران میں رام چندر جی کے ساتھ رہے۔ رامائن میں ان کی برادرانہ اطاعت گزاری، فرماں برداری، فرض شناسی اور وفاشعاری پر خاص طور سے زور دیا گیا ہے۔

ہنومان

ہنومان کو رامائن میں راجا سگریو کی بندروں اور ریچھوں کی فوج کا سپہ سالار بتایا گیا ہے۔ یہ وایو (ہوا کے دیوتا) کا بیٹا ہے۔ بے انتہا جری، بہادر، تنومند، قوی ہیکل اور ان تھک سفر کرنے والا ہے۔ اس کا چہرہ بندر کا ہے۔ رنگ دہکتے ہوئے تانبے کی طرح سرخ ہے اور قد مثل پہاڑ کے بلند ہے۔ یہ قدم قدم پر راون کے خلاف رام چندر جی کی مدد کرتا ہے۔ سیتاجی کا سراغ لگانے میں سب سے پہلے یہی کامیاب ہوتا ہے۔ رام چندر جی کا پیغام اور انگوٹھی سیتاجی تک پہنچاتا ہے۔ یہ ہی راون کو گزند پہنچانے کے لیے لنکا کو آگ لگاتا ہے اور فوج کو سمندر کے پار لے جانے کے لیے (روایتاً) راس کماری سے لنکا تک پل بنواتا ہے۔ جنگ کے دوران جب لچھمن زخمی ہوجاتے ہیں تو ہنومان ہی لنکا سے اڑ کر ہمالیہ پربت جاتا ہے اور وہاں سے ایسی بوٹی لاتا ہے جس سے لچھمن تندرست

ہو جاتے ہیں۔ غرض رامائن میں ہنومان ہندستانی فرض شناس اور فرماں بردار رفیق کا مثالی کردار بن کر سامنے آتا ہے۔

ہندستانی دیومالا میں صرف دو دیوتا ایسے ہیں جو ہمیں آریوں سے پہلے کی مظاہر پرستی کی یاد دلاتے ہیں۔ ایک گنیش ہے اور دوسرے ہنومان۔ گنیش کی شکل ہاتھی کی ہے اور ہنومان کی بندر کی۔ دونوں ہندو دیوتاؤں کے زمرے میں بڑا اونچا درجہ رکھتے ہیں اور آج تک مقبول و معروف ہیں۔ رامائن میں جب ہم ہنومان کو رام چندر کے قدموں پر جھکا دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ گویا مقامی باشندوں کے قدیم اعتقادات نے آریوں کے نئے مذہبی تصورات کے آگے سپر ڈال دی ہے اور ان سے مفاہمت کرلی ہے۔

ہنومان طاقت، قوت اور اولاد کا دیوتا مانے جاتے ہیں۔ عوام میں یہ 'مہابلی' کے نام سے مشہور ہیں۔ منگل ہنومان کی پرستش کا خاص دن سمجھا جاتا ہے۔ شمالی ہندستان میں ہنومان کے عقیدت مند کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ انشا کے اس شعر میں لفظ مہابلی (ہنومان) کو قدرت و اختیار کا استعارہ کہا گیا ہے:

کیوں کر قدم نہ لوں میں جاکر بھروں نہ چوکی
رکھیے جو آسرا تو ایسے مہابلی کا

راون

راون لنکا کا ظالم اور جابر راجا تھا۔ قدو قامت میں دیوہیکل، نہایت بھیانک اور دہشت انگیز تھا۔ اس کے ہاتھ بیس اور سر دس بتائے جاتے ہیں۔ قد مثل مینار کے تھا۔ یہ جب چلتا تو زمین کانپتی، پہاڑ لرزتے اور ہاتھی سہم جاتے تھے۔ بڑے بڑے دیوتا اس کے مطیع اور فرماں بردار تھے۔ دولت کا دیوتا کوبیر اس کا خازن تھا۔ پانی کا دیوتا ورن اس کا بھشتی، ہوا کا دیوتا وایو اس کا فراش اور آگ کا دیوتا اگنی اس کا باورچی تھا۔ اس کے محل سونے کے تھے۔ جس کی بدولت ''سونے کی لنکا'' آج تک مشہور ہے۔ دولت و اقتدار کے نشہ نے راون و عاقبت نااندیش، برخود غلط اور خودسر بنا دیا تھا۔

راون کی بہن سروپ نکھا نے ایک دن اتفاقاً رام چندر جی کو جب وہ جنگل میں جلاوطنی کے دن گزار رہے تھے دیکھ لیا اور ان پر فریفتہ ہو گئی۔ لچھمن کو یہ بات ناگوار گزری اور اس نے رام چندر جی کے اشارے پر سروپ نکھا کے ناک کان کاٹ دیے۔ سروپ نکھا جلی بھنی اپنے بھائی راون کے پاس آئی اور اسے رام چندر جی کے خلاف ورغلایا۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نے سیتاجی کے حسن و جمال کی تصویر کچھ اس انداز سے کھینچی کہ راون بے اختیار ہو اٹھا۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ راون نے دھوکے اور فریب کا جال پھیلایا اور ایک دن رام چندر جی کی غیر موجودگی میں سیتاجی کو جنگل سے اٹھا لے گیا۔ یوں راون نے اپنی شامت خود مول لی۔

رام چندر جی نے سیتاجی کو راون کی قید سے چھڑانے کے لیے لنکا پر فوج کشی کی۔ یہ جنگ رامائن کا مرکزی موضوع ہے۔ رامائن میں راون بدی اور رام چندر جی نیکی کی قوتوں کے مظہر ہیں۔ بالآخر نیکی کا بول بالا ہوا۔ راون مارا گیا اور سونے کی لنکا جل کر راکھ کا ڈھیر ہو گئی۔

نیچے کے شعروں میں جوشش نے راون کے دس سروں کی طرف اور میر نے آتش عشق میں راون کے عبرت ناک انجام کی طرف اشارہ کیا ہے، جبکہ رنگین نے "لنکا سے جو بھی نکلتا ہے باون گز کا" سے فائدہ اٹھایا ہے اور جان صاحب نے راون کی جادوگرنیوں کو یاد کیا ہے۔ شعر دیکھیے:

میر

آتش عشق نے راون کو جلاکر مارا　　گرچہ لنکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں

جوشش

ع　　وو خصم دیں کہ جو دس سر کا ہوئے جوں راون

رنگین

ہے یہ گھر لنکا یہاں ہے کون باون گز سے کم　　ایک سے ایک آہ بندی کی ہیلی قہر ہے

جان صاحب

نام کیا لنکا میں کرتی سامری سے میں سوا　　مجھ سی جادوگرنیاں ہوتیں اگر راون کے ساتھ

سودا نے ایک شعر میں راون کی پسپائی کا اشارہ کیا ہے جبکہ نظیر اکبر آبادی نے پوری دیومالا بکھانی ہے:

سودا

دیکھ میداں میں تجھ کو روز بروز   منھ پہ راون کے پھول جائے بسنت

نظیر اکبر آبادی

ہیں کہیں رام اور کہیں لچھمن   کہیں کچھ مچھ ہے اور کہیں راون

فراق نے ذیل کے شعر میں 'سیتا کے ہرنے' اور 'رام کے بن باس' کو وجودی دہشت کے وسیع تر معنی میں استعمال کیا ہے:

ہر لیا ہے کسی نے سیتا کو   زندگی ہے کہ رام کا بن باس

سنہرن

یقین کا ایک شعر ہے:

خوش آتی کب ہے ایسی زندگی مجھ کو یقیں لیکن
مرے اس دام میں پھنسنے کا ہے وہ سنہرن باعث

یہاں سنہرن سے مراد دھوکے اور فریب کا وہ سنہرا ہرن ہے جس کی بدولت راون سیتا جی کو زبردستی اٹھا لے جانے میں کامیاب ہوا تھا۔ اصل قصہ یوں ہے۔ مریچھ راون کا ایک قدیم جاں نثار راکشس تھا۔ سیتا جی کو اٹھا لانے کے لیے راون نے اسے جادو کے زور سے ایک خوبصورت ہرن کی شکل میں تبدیل کیا اور رام چندر جی کے جھونپڑے کے نواح میں اسے گھومنے پھرنے کے لیے چھوڑ دیا۔ اس ہرن کا رنگ سونے جیسا تھا۔ سینگ ہیرے کے چہرہ یاقوت کا اور کان کنول کے پھول معلوم ہوتے تھے۔ جسم سورج کی شعاعوں کا اور قوس قزح کے رنگوں کی طرح جاذب اور دلفریب نظر آتا تھا۔ سیتا جی نے جوں ہی اس ہرن کو دیکھا اسے زندہ یا مردہ حاصل کرنے کی تمنا میں بے قرار ہو اٹھیں۔ رام چندر جی کو بھی ہرن پسند آیا اور وہ لچھمن کو سیتا جی کے پاس رہنے کی تلقین کر کے خود جھونپڑے سے نکل گئے۔

ہرن دھوکے اور فریب کا تھا۔ رام چندر جی جتنا اس کا تعاقب کرتے وہ دور ہو جاتا۔ کبھی وہ چھلانگیں مارتا ہوا قریب آتا اور پھر پلک جھپکتے ہی غائب ہو جاتا۔ اس تگ و دو میں رام چندر جی اپنے جھونپڑے سے بہت دور نکل گئے اور تھک کر ایک پیڑ کے سایے میں آرام کرنے لگے۔ ابھی یہ بیٹھے ہی تھے کہ سنہرن پھر ظاہر ہوا۔ اب کے رام چندر جی نے تاک کے ایسا تیر جمایا کہ ہرن ڈھیر ہو گیا۔ تیر لگتے ہی راکشس مریچھ اپنی اصل شکل میں ظاہر ہوا۔ بہروپ کا راز کھل گیا۔ لیکن فوراً ہی اس نے ایک اور چال چلی اور رام چندر جی کی آواز سے ملتی جلتی آواز میں زور زور سے "ہائے سیتا" "ہائے لچھمن" پکارنا شروع کیا۔ سیتا جی یہ آوازیں سن کر سخت گھبرائیں اور سمجھیں ہو نہ ہو رام چندر جی پر کوئی آفت نازل ہوئی ہے۔ چنانچہ لچھمن کو ان کی خبر لانے کے لیے کہا۔ لچھمن سیتا جی کو اکیلا چھوڑ کر جانے کو تیار نہ تھے لیکن جب سیتا جی برہم ہو کر بزدلی اور کم ہمتی کا طعنہ دینے لگیں تو لچھمن کو جاتے ہی بنی۔ ادھر راون موقع کی تاک میں تھا۔ سیتا جی کو اکیلا پاتے ہی وہ انھیں زبردستی اٹھا لے جانے میں کامیاب ہو گیا۔

کرشن، رادھا اور گوپیاں

انشا

سانولے تن پہ غضب دھج ہے بسنتی شال کی
جی میں ہے کہہ بیٹھیے اب جے کنہیا لال کی

ہے خال یوں تمھارے چاہ ذقن کے اندر
جس روپ ہو کنہیا آب جمن کے اندر

وزیر

ہوا دھوپ میں بھی نہ کم حسن یار　　کنہیا بنا وہ جو سنولا گیا

جان صاحب

تل نہیں مانگ میں زناخی کے　　یہ کنہیا کھڑا ہے گوکل میں

امانت

سانولے تن پہ قبا ہے جو ترے بھاری ہے   لالہ کہتا ہے چمن میں کہ یہ گردھاری ہے

نتھن لال بہجت

کام ہے نند پسر سے بہجت   اور مخلوق کو کیا کرتے ہیں

ہم ازل سے طالب دیدار بہجت ہیں بھلا   کس طرح ہووے بنا دیکھے بت گوکل کے کل[1]

ان اشعار میں کنہیا یا گردھاری سے شری کرشن مراد ہیں جو وشنو کے آٹھویں اوتار مانے گئے ہیں۔ ہندو اوتاروں کے زمرے میں شری کرشن عموماً اپنے رومانی کردار، سانولے پن اور بنسری کی دھن سے پہچانے جاتے ہیں۔ اوپر جو شعر پیش کیے گئے ان میں شری کرشن کی شخصیت کے یہ پہلو خاص طور پر نمایاں ہیں۔

شری کرشن بیٹے تھے واسدیو اور دیوکی کے جن کا تعلق متھرا کے حکمراں چندر ونشی خاندان سے تھا۔ مگر اس زمانے میں چندر ونشیوں کی کسی لغزش کی بنا پر متھرا کی حکومت ایک راکشس کنس کے ہاتھ آگئی تھی۔ کنس نہایت ظالم، جابر اور سنگ دل راجہ تھا۔ رعیت اس سے سخت نالاں تھی۔ کنس کا ظلم و ستم جب حد سے گزرنے لگا تو پنڈتوں نے پیشین گوئی کی کہ واسدیو کا آٹھواں بیٹا کنس کو قتل کرے گا اور متھرا کو اس کے قہر و جبر سے نجات دلوائے گا۔

کنس نے جب یہ خبر سنی تو پیش بندی کے طور پر واسدیو اور دیوکی کو زنداں میں ڈال دیا اور سات سال تک ان دونوں کی جتنی اولادیں ہوئیں انہیں پیدا ہوتے ہی یکے بعد دیگرے اپنے سامنے مروا دیا۔ آٹھویں سال شری کرشن پیدا ہوئے۔ ان کے ظہور میں آتے ہی قید کی زنجیریں ڈھیلی پڑ گئیں اور پہرہ دار سو گئے۔ واسدیو نے قدرت کا اشارہ سمجھا اور راتوں رات جمنا پار کرکے گوکل گئے اور وہاں کے ایک چرواہے نندلال کی بیٹی سے جو اسی رات پیدا ہوئی تھی

---

۱ بہجت، بشاش مولف تذکرہ شعرائے ہنود کے والد تھے (تذکرہ ہذا، ص ۳۰)

کرشن کو بدل آئے۔ دوسرے دن کنس نے اس بچی کو واسدیو کی اولاد سمجھ کر مروا دیا لیکن شری کرشن گوکل میں نندلال کے گھر محفوظ پلتے رہے۔ بعد میں کنس کو جب اس کی خبر ہوئی تو اس نے کرشن کے مروا دینے میں کسر اٹھا نہ رکھی لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ شری کرشن نے بڑے ہوکر کنس کو ہلاک کیا اور متھرا میں پھر سے عدل و انصاف کا دور شروع ہوا۔

اس سے ظاہر ہے کہ شری کرشن کا تعلق بھی بدی اور نیکی کی اس ابدی کشمکش سے ہے جس کی ایک جھلک رام چندر جی کے ذکر میں اوپر دیکھی جاچکی ہے۔ بھگوان وشنو کو مثبت قوتوں کی فتح و فروغ کے لیے مختلف اوتار اختیار کرکے بار بار دنیا میں ظاہر ہونا پڑتا ہے۔ شری کرشن وشنو کا ایسا آٹھواں اوتار تسلیم کیے جاتے ہیں۔

شری کرشن کی شخصیت ہمہ رنگ اور ہمہ جہت ہے۔ وہ اوتار کی حیثیت سے دنیا سے ظلم و استبداد کا خاتمہ کرتے ہیں اور انصاف و امن کا پیغام لاتے ہیں۔ البتہ مہابھارت میں ان کا کردار ایک فلسفی کا ہے۔ وہ ارجن کے رتھ بان بنتے ہیں اور اسے عشق و عمل کی وہ تعلیم دیتے ہیں جو گیتا کی شکل میں ہم تک پہنچی ہے۔ ان کی ایک حیثیت رومانی ہیرو کی بھی ہے۔ سر پر مور مکٹ سجائے، پیتامبر پہنے، بنسری کو ہونٹوں سے لگائے ہوئے وہ جمنا کے کنارے گوپیوں کے ساتھ راس لیلا میں وقت گزارتے اور گائیں چراتے نظر آتے ہیں۔

شری کرشن کی شخصیت کا یہ ارتقا تاریخ اور تہذیب کی ضرورتوں کے تحت درجہ بدرجہ ہوا ہوگا۔ اپنشدوں میں کرشن کا ذکر برائے نام ملتا ہے۔ مہابھارت میں وہ ایک مرکزی کردار بن کر سامنے آتے ہیں اور عقیدۂ عمل (کرم یوگ) کی تلقین کرتے ہیں۔ چار چھ صدیوں کے بعد پرانوں میں ان کی شخصیت کا رومانی پہلو اہمیت حاصل کرنے لگتا ہے۔ یہاں وہ مسلک عشق (بھگتی یوگ) کا ایسا عقیدہ پیش کرتے ہیں جس کے لیے ہندستانی روح ایک مدت سے تڑپ رہی تھی۔ آگے چل کر کرشن بھگتی کو بہت فروغ حاصل ہوا۔ جب سے ویشنوؤں نے شری کرشن کو بھگتی کا موضوع قرار دے دیا شری کرشن کی

مقبولیت میں حیرت انگیز اضافہ ہوا۔

شری کرشن کے سانولے پن سے شبہ ہوتا ہے کہ یہ کسی قبل آریائی دراوڑی دیوتا کی بدلی ہوئی شکل ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ کرشن کا اوتار اور فلسفی کا تصور آریوں کے ذہن و روح کا کرشمہ ہے لیکن پانچویں صدی عیسوی تک جب دراوڑیوں کی بڑی تعداد ہندو مذہب قبول کرچکی تھی ان کے روحانی اور ذہنی تقاضوں کا ساتھ دینے کے لیے کرشن کی شخصیت کو زیادہ وسیع اور ہمہ گیر بنانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ کرشن کے جمالی رومانی پہلو کی نشوونما اسی دور کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اس کی بنیاد غالباً قدیم راج پوتوں کے ایک مقامی دیوتا پر جسے وہ اپنے مویشیوں اور گلوں کا نگہبان سمجھ کر پوجتے تھے، رکھی گئی۔ گوبند، گوپال، گوردھن اور گردھاری کے نام شری کرشن کی شخصیت کے اسی رخ یعنی گائے کے تقدس کو ظاہر کرتے ہیں۔ غرض اس طرح سے کرشن کی ذات میں آریائی اور قبل آریائی عناصر کو باہم دگر مربوط، مزین اور محکم کردیا گیا۔ شری کرشن کے رومانی تصور کی مدد سے ہندو مذہب نے بعد میں بدھ مت کو شکست دینے اور اس کے مقابلے میں اپنی ہردلعزیزی بڑھانے میں بہت کام لیا۔

کرشن بھگتی میں گوپیاں حقیقت کی راہ پر چلنے والے مجاہد اور سالک ہیں۔ ان کے دل جلوۂ حق کے لیے بے تاب و بے قرار ہیں۔ کرشن کی بنسری نغمہ حقیقت کی آواز ہے جو ان کے دلوں کو اپنی جانب کھینچتی ہے اور انھیں علائق دنیوی اور نام و نمود کے تعینات سے بلند و بے نیاز کردیتی ہے۔ کرشن ذات مطلق یا نفس کلی ہے۔ رادھا روح انسانی یا محدود نفس انفرادی ہے۔ جمنا کا کنارا جس پر عشق اور محبت کا کھیل کھیلا جاتا ہے انسان کا قلب ہے۔ جمنا، بندرابن اور برج کی جغرافیائی نوعیت کچھ سہی کرشن کے معتقد اس بات کے قائل ہیں کہ عشق و محبت کا سرچشمہ انسان کا قلب ہے اور اس کی گہرائیوں میں یہ کھیل ابد تک کھیلا جاتا رہے گا۔

کرشن بھگتی کے اس رنگ اور رہس کی جھلک اردو غزل میں بھی ملتی ہے۔ اس سلسلہ میں محمد قلی قطب شاہ کے یہ شعر اس پایے کے ہیں کہ انہیں

چنڈی داس کے اعلیٰ اشعار کے مقابلے میں پیش کر سکتے ہیں:

سکی سیہہ کے نہالاں پھل کھلے ہیں کہ باس آنند کی جمنا تھے آئی
(اے سکھی! محبت کے پھولوں میں بہار آئی ہے اور جمنا کا کنارا ان کی خوشبو سے مہک رہا ہے)

گلے ہاتھ دے کھیلے ناریاں سوں کھیل جسوں کھیلے پیو او سرفراز ہے
(رس رنگ کی اس فضا میں پیا جس کے گلے میں بانہیں ڈال دے وہی سرفراز ہے)

پیاسوں کھیلی نیہہ اے بال پن سوں تو رس رنگ سوں اوگڑ بھریا منج بھاوے
(مجھے پیا سے لڑکپن سے محبت ہے۔ یہ رنگیلا سانولا مجھے ہمیشہ بھاتا ہے)

ولی

کشن کی گوپیاں کی نیں ہے یہ نسل رہیں سب گوپیاں وہ نقل یہ اصل

سودا

نہیں ہے گھر کوئی ایسا جہاں اس کو نہ دیکھا ہو
کنہیا سے نہیں کچھ کم صنم میرا وہ ہرجائی

انشا

ع رادھکا کو چین کیا آوے کنہیا جی بغیر

انشا

ہے نور بصر مردمک دیدہ میں پنہاں یوں جیسے کنہیا
سو اشک کے قطروں سے پڑا کھیلے ہے جھرمٹ اور آنکھوں میں پنگھٹ

شور

گوپیوں کا کیوں نہ ہووے کنج گلیوں میں ہجوم
کوچہ بندی کر رہی ہے بانسری والے کی گونج

نظیر اکبر آبادی نے کرشن جی کا جو بکھان کیا ہے اور ان کی مختلف شانوں اور صفاتی ناموں کا جو ذکر نظیر کے یہاں ملتا ہے نیز جس والہانہ پن اور سرشاری سے گن گان کیا ہے اس کی مثال دوسری ہندستانی زبانوں میں بھی کم ہی ہوگی۔

لیکن یہ سب نظمیہ شاعری کا حصہ ہے، یہاں نمونے کے طور پر فقط دو تین مثالیں دی جاتی ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ کرشن جی پر اردو میں خاصا لٹریچر ملتا ہے۔ یہاں سب کا احاطہ ممکن نہیں۔ اردو میں کرشن جی کے بہت سے صفاتی ناموں کو برتا گیا ہے۔ جیسے گوپال، منوہر، گھنشیام، شیام، من موہن، مراری، بہاری، نولکشور، مرلی دھر، کنج بہاری، گوپی ناتھ، نندلال، بنواری، وغیرہ۔
نظیر اکبر آبادی کے یہ بند دیکھیے:

میں کیا کیا وصف کہوں یارو اس شام برن اوتاری کے
سیکشن، کنہیا، مرلی دھر، من موہن، کنج بہاری کے
گوپال، منوہر، سانولیا، گھنشیام، اٹل بنواری کے
نند لال، دلارے، سندر چھب، برج چند، مکٹ جھلکاری کے

———

سب مل کے یارو کرشن مراری کی بولو جے — گوبند چھیل کنج بہاری کی بولو جے
وہ چور، گوپی ناتھ، بہاری کی بولو جے — تم بھی نظیر کرشن بہاری کی بولو جے

———

موہن کی بانسری کے میں کیا کیا کہوں جتن — لَے اس کی موہنی ہے تو دھن اس کی چت ہرن
اس بانسری کا آن کے جس جا ہوا بجن — کیا جل، پون، نظیر، پکھیرو و کیا ہرن

سب سننے والے کہہ اٹھے جے جے ہری ہری
ایسی بجائی کرشن کنہیا نے بانسری

محسن کاکوروی کے نعتیہ قصیدے میں بھی کرشن جی اور گوپیوں کا اشارہ ہے:

دیکھیے ہوگا شری کرشن کا درشن کیونکر
سینۂ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بیکل

اثر لکھنوی کا یہ پر لطف شعر بھی ملاحظہ ہو:

پلکیں گھنیری گوپیوں کی ٹوہ لیے ہوئے
رادھا کے جھانکنے کا جھروکہ غضب غضب

بہت سے صوفیا حضرات کرشن جی کے معتقد بتائے جاتے ہیں۔ کرشن

جی کے معتقدین میں حسرت موہانی کا نام خاص طور سے لیا جاتا ہے۔ انھوں نے غزلوں کے متعدد اشعار میں کرشن جی کی ثنا و صفت بیان کی ہے۔ خواجہ حسن نظامی نے تو کرشن جی پر الگ سے مبسوط کتاب لکھی ہے۔

کرشن کی بنسری ہندستانی شعر و ادب میں ضرب المثل کا درجہ رکھتی ہے۔ اردو غزل میں اس کی گونج دیکھیے:

ولی

ترے بن رات دن پھرتیاں ہوں بن بن کشن کے مانند
اپس کے مکھ اُپر رکھ کر نگاہ کی بانسلی انکھیاں

نہ ہو کیوں شور دل کی بانسلی میں ملاحت کا سلونا کان پہنچا

(فقط بانسلی اور کان ہی میں نسبت نہیں، شور، ملاحت اور سلونا کی رعایتیں بھی خوب ہیں)

چھپا ہوں میں صدائے بانسلی میں کہ تا جانوں پری رو کی گلی میں

ترے غم میں دل سوراخ سوراخ کیا پیدا صدائے بانسلی کوں

انشا

جاوے وہ صنم برج کو تو آپ کنہیا جھٹ سامنے ہو مرلی کی دھن نذر پکڑ کر

محسن

اے صنم تو وہ کنہیا ہے بلائیں لوں اگر
بانسلی کی طرح نالاں ہوں سراپا انگلیاں

داغ

صورِ محشر کو بھی اب تو اس کے مست بانسری کی بھنک سمجھتے ہیں

مہا بھارت، بھیم اور ارجن

انشا کا شعر ہے:

مہابھارت کے قصوں کے سوا یاں اور تو کچھ بھی
نہیں ہم پاس صاحب کے گزاف ولاف کا جوڑا

مہابھارت کے قصے ہندوستان کے شعر و ادب میں بہت مشہور رہے ہیں۔ مہابھارت ہندوؤں کا عظیم ترین رزمیہ ہے۔ دنیا بھر کی قومی نظموں میں یہ سب سے طویل ہے۔ اس کا موضوع کوروں اور پانڈوں کی جنگ ہے جس کا زمانہ ایک ہزار سال قبل مسیح بتایا جاتا ہے لیکن اس کے تاریخی ہونے کے بارے میں یقینی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ موجودہ شکل میں مہابھارت کے مصنف ویاس رشی ہیں۔

مہابھارت کے کرداروں میں سے زیادہ اہم یہ ہیں۔ شری کرشن، وِدُر، دریودھن، یدھشٹر، بھیم، ارجن، کرن، ان میں سے ہر شخص ایک مخصوص طرز زندگی اور نقطہ نظر کا حامل ہے۔

بھیم پانڈو بھائیوں میں یدھشٹر سے چھوٹا اور ارجن سے بڑا ہے۔ یہ ہوا کے دیوتا وایو کا فرزند ہے، دراز قد، قوی ہیکل اور مہیب صورت ہے۔ اس کا جسم فولاد سے بھی سخت ہے اور آواز بادل کی طرح گرج دار۔ طمانچہ مار کے ہاتھیوں کا منہ پھیر دیتا ہے اور درختوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکتا ہے۔ گرز اس کا خاص ہتھیار ہے۔ یہ تند خو، تیز مزاج اور سخت دل ہے لیکن ماں اور بھائیوں پر جان چھڑکتا ہے اور ان کے حکم کو ایمان سمجھتا ہے۔

ارجن مہابھارت کے ہیرو کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ اندر کا بیٹا ہے۔ اسے نہایت حسین اور وجیہ نوجوان دکھایا ہے۔ جرأت، بہادری اور دلیری میں اس کا جواب نہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ رحم دل اور مہربان بھی ہے۔ سپہ گری اور کمان داری میں بے مثل ہے۔ تیراندازی سے متعلق اس کی کئی داستانیں مشہور ہیں۔ اسی تیراندازی کی بدولت اس نے دروپدی کو سوئمبر میں جیت لیا۔

ارجن کی بہادری اور دلیری کا بڑے بڑے دیوتاؤں نے اعتراف کیا ہے اور بعض نے اسے اپنے خاص خاص اسلحہ بھی عنایت کیے جن کی مدد سے اس نے مہابھارت کی جنگ میں عجیب و غریب معرکے سر کیے۔

مہابھارت کی جنگ میں ارجن نے صف مقابل میں اپنے ہی عزیزوں

اور رشتہ داروں کو دیکھ کر جنگ کرنے سے انکار کردیا تھا لیکن شری کرشن نے جو اس موقع پر ارجن کے رتھ بان تھے ارجن کو فرض شناسی اور عقیدۂ عمل (کرم یوگ) کا ایسا درس دیا کہ ارجن کے تمام شکوک رفع ہوگئے اور وہ جنگ کے لیے تیار ہوگیا۔ آخرکار میدان پانڈووں کے ہاتھ رہا۔ فتح کی خوشی میں پانڈو بھائیوں نے اشومیدھ یگیہ کا اہتمام کیا۔ یگیہ کے گھوڑے کی حفاظت ارجن کے سپرد کی گئی۔ اس نے سفر کے دوران میں کئی راجاؤں کو شکست دی اور اس فرض کو بہادری اور اولوالعزمی سے انجام دیا۔

ذیل کے اشعار میں ارجن کے ذکر سے اس کی کمان داری یا حسن و وجاہت اور بھیم کے ذکر سے اس کی بہادری اور دلیری کی طرف اشارہ ہے۔

ولی

جودھا جگت کے کیوں نہ ڈریں تجھ سوں اے صنم
ترکش میں تجھ نین کے ہیں ارجن کے بان آج

سراج

نین راون ہیں ارجن بال
پلکیں بھنویں دھنک بھیم کی

سودا

ترکش الینڈ سینہ عالم کا چھان مارا
مژگاں نے تیرے پیارے ارجن کا بان مارا

شاداں (چندولال)

آنکھ یوں بیٹھ کے ظالم پس چلمن مارے
تیر جیسے کہ صف جنگ میں ارجن مارے

جان صاحب

ایک ایک نقطے پہ موئے لڑتے ہیں مردوے
محفل مشاعروں کی اکھاڑہ ہے بھیم کا(۱)

---

۱ بھیم بمعنی جنگجو، بہادر، لیکن لکھنؤ میں ایک مقام کا نام اکھاڑہ بھیم، ایہام ظاہر ہے۔

مہادیو

انشا کا شعر ہے:

مہادیو اترے جو کیلاش سے اپنی جٹا کھولے
تو شاید بن سکے اس جوگ کے بیراگ کا جوڑا

مہادیو جی اپنی کھلی جٹاؤں، فقیرانہ وضع اور رہبانی طرز زندگی کی وجہ سے بہت مشہور ہیں۔ یہ ہندستانی تری مورتی (تثلیث ربی) کے تیسرے دیوتا ہیں۔ باقی دو دیوتا برہما اور وشنو ہیں۔ برہما کائنات کا خالق ہے۔ وشنو اس کا ناظم اور نگہبان ہے اور مہادیو تباہی و تخریب کا مختار ہے۔ انھیں شنکر، شو اور مہیش کے ناموں سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ ان کی آنکھیں بڑی بڑی اور سرخ ہیں۔ جن، بھوت اور دیگر ایسی ارواح ان کے ساتھ رہتی ہیں۔ ان کی سواری بیل ہے۔ ان سے عام طور پر سانپ لپٹے رہتے ہیں۔ ان کا رنگ گورا ہے لیکن گردن گہری نیلی ہے۔ روایت ہے کہ انھوں نے ایک دفعہ دنیا بھر کا زہر پی لیا تھا۔ اس رعایت سے وہ 'نیل کنٹھ' بھی کہے جاتے ہیں۔ ان کی آنکھیں دو ہیں لیکن جب قہر و غضب پر آتے ہیں تو تیسری آنکھ کی تمازت سے ہر شے جل کے خاک سیاہ ہو جاتی ہے۔ ان کا حلیہ خوفناک اور دہشت انگیز فقیر کا سا ہے۔ سانپوں سے گتھی ہوئی لمبی لمبی جٹائیں، ماتھے پر پتلا چاند اور جسم پر شیر کی کھال ہے۔ گلے میں کھوپڑیوں کی مالا ہے۔ اس ہیئت کذائی سے عام طور پر وہ بھوتوں پریتوں کے ساتھ سنسان اور ویران جگھوں یا مشانوں میں تباہی و بربادی کا رقص کرتے رہتے ہیں۔ ان کا مستقل مسکن کیلاش پربت (ہمالیہ) بتایا گیا ہے۔

راجہ دکشا کی بیٹی اما کا مہادیو جی کے ساتھ ازلی اور ابدی عشق ہے۔ مشہور ہے کہ یہ اپنے پتی کے بارے میں اپنے باپ کی معمولی سی لغزش پر برہم ہو کر ستی ہو گئیں۔ اس کے بعد یہ "ہمالیہ" کے گھر میں پاروتی کے نام سے پیدا ہوئیں اور سالہا سال کی ریاضت کے بعد مہادیو کو پا سکیں۔ مہادیو جی کی برات دنیاوی اور رہبانی زندگی کا عجیب و غریب مظہر دکھاتی ہے۔ اس میں راجاؤں، درباریوں، دیوتاؤں سے

لے کر تمام مخلوق یعنی سانپ بچھو بندر بیل جانور وغیرہ تک سب شریک ہوتے ہیں۔ فراق کے اس شعر میں شو کی برات سے عشق کی ابدیت اور آفاقیت کو ظاہر کیا گیا ہے۔

دنیا دنیا عشق کی دنیا قافلہ ہے یا شو کی برات

گنیش

گنیش شیوجی (مہادیو) اور پاروتی کے بیٹے ہیں۔ ان کو عقل و سعادت کا دیوتا مانا جاتا ہے۔ اسی لیے ہر کام کرنے سے پہلے گنیش جی کا نام لینا شبھ سمجھا جاتا ہے اور ہر کتاب کے آغاز پر ان کا نام لکھا جاتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کا شعر ہے

پہلے ناؤں گنیش کا لیجے سیس نوائے
جاسے کارج سدھ ہوں سدا مہورت لائے

گنیش چترتھی پر گنیش جی کے مجسمے بنانے کا عام رواج ہے۔ گنیش کا جسم چھوٹا اور موٹا ہے اور پیٹ بڑا دکھایا جاتا ہے۔ سر ہاتھی کا اور جسم انسان کا ہے جس کی الگ روایت ہے۔ سودا کے اس شعر میں گنیش کے تقدس کا اشارہ ہے

برہمن اس کو تو گنیش دیوتا بولے
کہیں ہیں شیخ ہوا کعبہ رواں تعمیر

کالی

پاربتی، اما، یا گوری جن کا ذکر ابھی مہادیو جی کے ضمن میں آیا ہے، ہمہ جہت شخصیت کی مالک ہیں۔ ان کے مثبت اور منفی دونوں پہلو یکساں طور پر قابل احترام ہیں۔ منفی قوت کے مظہر کے طور پر یہ کالی کے نام سے تعبیر کی جاتی ہیں۔

کالی دراصل شو کی تباہی و تخریب کی قوتوں کی عامل ہے۔ قربانی قبول کرنا اور خون میں انگلیاں ڈبونا ان کا محبوب مشغلہ ہے۔ ان کی شکل دہشت ناک

اور رنگ سیاہ ہے۔ دانت مہیب اور آنکھیں دہکتے ہوئے انگارے کی طرح سرخ ہیں۔ کالی کی زبان اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا رہتا ہے۔ گلے میں کھوپڑیوں کی مالا ہے اور بازوؤں سے لپٹے ہوئے سانپ پھنکارتے رہتے ہیں۔ شمال مشرقی ہندوستان اور پہاڑی علاقوں میں کالی کی پرستش بہت مقبول ہے۔ ان کی قربان گاہ پر خون کبھی خشک نہیں ہوتا۔ قہر و غضب کی حالت میں انھیں درگا، بھوانی، ماتا، کالی، مہاکالی، شکتی، دیوی، چنڈی اور کالکا وغیرہ ناموں سے بھی پکارتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ان ناموں یا شکلوں کی کثرت سے تاثر یا تصور کی وحدت میں خلل پڑتا ہے۔ ہندستانی ذہن کثرت میں وحدت تلاش کر لینے کا عادی ہے۔ یہ مختلف دیوتا ذات واحد کے ایک ہی منبع اور سرچشمہ کے دھارے ہیں اور مختلف دیویاں ان کی شکتیاں ہیں۔ مثبت اور منفی قوتوں کے اشتراک اور ارتباط کی بدولت ہی کائنات کا سلسلہ قائم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شو اور کالی ایک ذات کے دو نام کہے جاتے ہیں۔ بعض جگہ تو شو کو محض ایک علامت، ایک اشارہ اور ایک نشان کہا گیا ہے۔ ان کی تباہی اور تخریب کی قوتوں کی مظہر کالی ہی ہیں۔

کالی کی مہیب اور خوف ناک صورت اور ان کے قہر و غضب کے کارناموں کا ذکر شیووں کے پرانوں اور تانتروں میں تفصیل سے ملتا ہے۔ اردو شاعروں نے زیادہ تر کالی کے خارجی اوصاف کو لیا ہے۔ وہ "کالی" کی تلمیح سے عام طور پر سیاہ رنگ اور تخریبی قوت مراد لیتے ہیں اور اس سے بعض جگہ بڑی پرلطف تشبیہیں پیدا کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہوں یہ شعر:

ولی

مہ جبیں پہ لگائے کیوں ٹیکا ماہ میں کام کیا ہے دیوی کا

وزیر

زلف کو کالی بلا کہتے ہیں غیر ہم بلائیں جو لیا کرتے ہیں

رخ کو قرآن کہے زلف سیہ کو کالی مکر سے شیخ تو حیلے سے برہمن دیکھے

امانت

کر دیا حسن صنم نے سرخ رو پیش ہنود   دیکھی جب زلف سیہ کالی کا درشن ہو گیا

بحر لکھنوی

طرۂ حسن اس صنم کے سر پہ زیبا ہو گیا   زلف کالی بن گئی جوڑا کنہیا ہو گیا

بصیر

ابرو کو جان کعبہ مسلماں پڑھیں نماز   کالی کے دھیان میں بھی جپیں ہندو نام زلف

صحبت (بخشش علی شاگرد ناسخ)

زلف پیچاں یہ ہوا سے نہیں جھونکے لیتی   کالکا کھیلتی ہے اے مہ تاباں سر پر

محسن

حلقۂ گیسو میں ہے جلوہ رخ گل رنگ کا   یا لیے ہے کالکا پھولوں کی ڈالی ہاتھ میں

اسلام والے مصحف رخ پر نثار ہیں   کالی سمجھ کے ہوتے ہیں ہندو فدائے زلف

کون کہتا ہے یہ بالوں کا ہے جوڑا سر پر
بت کافر نے ہے کالی کو اٹھایا سر پر

دیبی پرشاد بشاش

دانستہ چھیڑ کرتے ہیں زلف دوتا سے ہم   آفت کو مول لیتے ہیں کالی بلا سے ہم

ہندو کا کیا دھرم جو نہ ہو مبتلائے زلف
کالی بلائیں لے جو تری دیکھ پائے زلف

امیر

ڈر کے میری شب جدائی سے   کالکا رام رام کرتی ہے

سانولی دیکھ کے مورت کسی متوالی کی
ہوں مسلمان مگر بول اٹھوں جے کالی کی

اندر اور اندر کا اکھاڑہ

ناسخ

کشتی لڑتے ہیں حسیں سے پہلوان عشق ہیں
ہم کو ناسخ راجہ اندر کا اکھاڑا چاہیے

امیر

عید کا دن ہے پری زاد ہیں سارے گھر میں
راجہ اندر کا اکھاڑہ ہے ہمارے گھر میں

بنواری لال شعلہ

سر کھولے ہوئے کرتی ہیں پریاں مرا ماتم
اندر کا اکھاڑہ ہے یہ بیت الحزن اپنا

خطیر دہلوی، (معاصر داغ و امیر)[1]

خواب میں تیرے خیال آتے ہیں پریاں بن کر
رنگ اندر کے اکھاڑے کا جما دیتے ہیں

اندر ویدک دیوتاؤں میں بڑا اونچا درجہ رکھتا ہے۔ یہ ہوا، بجلی، پانی، بادل، بہشت اور پریوں (اپسراؤں) کا مختار ہے۔ اندر کو نہایت تنومند اور قوی ہیکل بتایا گیا ہے۔ اس کا رنگ کندن جیسا، بازو لمبے اور رتھ چمک دار ہے۔ یہ زیادہ کھانے والا، آرام پسند اور عیش پرست بتایا گیا ہے۔

اندرلوک اندر کی جنت کو کہتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ دنیا کے راست باز اور نیک کردار لوگوں کو مرنے کے بعد اندر لوک میں رہنے کی اجازت دی جاتی ہے۔ یہ حوروں اور پریوں کا مسکن ہے۔ یہاں پھول اس کثرت سے کھلتے ہیں کہ چپہ چپہ قوس قزح کی بہار دکھاتا ہے۔ بیچ میں ٹھنڈے اور میٹھے پانی کی نہریں بہتی ہیں جن پر دو رویہ پھلوں اور پھولوں کے درخت جھکے رہتے ہیں۔ خوبصورت اور طرح دار اپسرائیں، یکشنائیں (کنیزیں) ادھر سے ادھر ناچتی کودتی اور

---

1 گلدستہ سراج سخن، دسمبر ۱۸۹۴، ص ۱۳

اٹھکیلیاں کرتی پھرتی ہیں۔

اوپر کے اشعار میں اندر کے اکھاڑہ کی تلمیح سے حسینوں کا مجمع مراد ہے۔ غالب کے مدحیہ اشعار بنام نواب یوسف علی خاں میں بھی یہ اشارہ ہے:

راجا اندر کا جو اکھاڑا ہے   ہے وہ بالائے سطح چرخ بریں
وہ نظرگاہ اہل وہم و خیال   یہ ضیا بخش چشم اہل یقیں[۲]

اوشا

اوشا شفق کو کہتے ہیں۔ اوشا کا پہلا ذکر رگ وید میں آیا ہے۔ یہ حسن و شباب کی دیوی ہے۔ آکاش اس کا باپ اور رات (راتری) اس کی بہن ہے۔ سورج (سوریہ) اس کا عاشق ہے اور ہمیشہ اس کے تعاقب میں رہتا ہے۔ سورج کے ظاہر ہوتے ہی یہ جھینپ جاتی ہے اور بھاگ نکلتی ہے۔ لیکن شام میں جوں ہی سورج رخصت ہوتا ہے یہ اپنی بہار دکھانے لگتی ہے۔ یہ ہر روز پیدا ہوتی اور ہمیشہ نئی ہے۔ صبح کے وقت شرمیلی دلہن کی طرح یہ آسمان کے مشرقی کونے کا گھونگھٹ سرکاتی ہوئی آہستہ آہستہ نمایاں ہوتی ہے، حتیٰ کہ اس کے ہونٹوں اور رخساروں کی سرخی سے سارا افق چمکنے لگتا ہے۔ دل بری اور دل ربائی کے سارے انداز اس پر ختم ہیں۔ سنہرے گھوڑوں کے جگمگاتے رتھ میں سوار ہو کے جب یہ سیر کو نکلتی ہے تو انسان و حیوان چرند و پرند سب کو نیند سے جگاتی ہے البتہ غافل اور کاہل کو یہ منھ نہیں لگاتی۔

اوشا آریائی تخیل کی پیداوار ہے۔ پرانوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ ویدوں نے اسے سب دیوتاؤں سے حسین مانا ہے اور اس کی خوبی اور خوبصورتی کی بڑی تعریف کی ہے۔

ملاحظہ ہو اوشا کی تلمیح سے فراق نے کیا کیفیت پیدا کی ہے:

یہ سینہ کہ سنگیت پچھلے پہر کا
وہ چہرہ کہ اوشا پشیماں پشیماں

---

۲ دیوان غالب کامل، نسخہ رضا، ص ۴۸۴

اروشی اور رمبھا

محمد قلی

پریم کی رمبھا اروشی ہنس ہنس کلیان بیہہ کی سب کھلاتے ہیں
(رمبھا اور اروشی کی طرح میرا محبوب بھی عشق کے کھیل میں طاق ہے اور بات بات پر حسن و عشق کے پھول بکھیرتا ہے)

فائز دہلوی

چیری ہیں اس کی اربسی رمبھا و رادھکا
پربھو نے پھر بنائی نہیں ویسی دوسری

رمبھا اور اروشی دونوں اندرلوک کی مشہور حوریں ہیں۔ اروشی کا ذکر ویدوں میں بھی آیا ہے۔ راجہ وکرم (پورو‌واس) سے اس کے عشق کا قصہ بہت مشہور ہے جس پر کالی داس نے بھی 'وکرم اروشی' کاویہ لکھا ہے۔

مدن (کام دیو)

کام دیو حسن و عشق کا دیوتا ہے۔ یہ برہما کا فرزند ہے۔ برہما نے جب کائنات تخلیق کرنا چاہی تو "کام" خود بہ خود ان کے دل میں پیدا ہوگیا۔ اس لیے وید نے اسے تمام دوسرے دیوتاؤں سے مقدم قرار دیا ہے۔

کام دیو ایک رنگین و رعنا، خوب رو نوجوان ہے۔ اس کے ایک ہاتھ میں کمان اور دوسرے میں پھولوں کا تیر ہے۔ اس لحاظ سے وہ اطالیوں کے کیوپڈ اور یونانیوں کے Eros سے مشابہ ہے۔ اس کی حسین و جمیل بیوی رتی ہمیشہ اس کے ہمراہ رہتی ہے۔ پرتھوی پاتال آکاش اس کی رسائی ہر جگہ ہے۔ جہاں جہاں یہ جاتا ہے کوئل، شہد کی مکھی، بہار اور نسیم سحری اس کے لیے فضا تیار کرتے ہیں۔ اس کے جھنڈے کا رنگ سرخ ہے اور اس پر مچھلی کا نشان ہے۔ کام دیو کا نشانہ انسان کا دل ہے اور اس کی چوٹ کی خاصیتیں تین ہیں۔ درد، تمنا اور خلش۔ چونکہ اس کا وار کبھی خطا نہیں جاتا اسے "پرادمن" بھی کہتے ہیں۔ یہ پھول برسانے والا "کیشو میشو" بھی کہلاتا ہے۔ مدہوش اور متوالا بنا دینے کی رعایت سے اسے "مدن" بھی کہتے

ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ نے اپنے اشعار میں اسے اسی نام سے یاد کیا ہے۔

مدن بان ساندے ہے پاکاں تھے چھند سوں
کہ جیواں ہرن پر سرک زلف کھالی

(محبوب کے دوش پر بکھری زلف دیکھ کر دل پریشان ہوا جاتا ہے، معلوم ہوتا ہے کام دیو کا تیر نشانہ پر بیٹھا ہے)

مدن مست ہے دل مست گپن مست ہوئی مست
پون مست گگن مست لگن مست پری مست

(محبوب کی مست نگاہی نے سارے جہاں کو مست و خراب کر دیا ہے، دیدہ و دل سرشار ہو رہے ہیں اور کام دیو بھی جھومتا نظر آتا ہے)

فراق کا شعر ہے:

قد جمیل ہے یا کامدیو کی ہے کماں
نظر کے پھول گندھے تیر کرتے جاتے ہیں وار

اثر لکھنوی

مدھ کی کٹوریوں میں وہ امرت گھلا ہوا
جس کا ہے کامدیو بھی پیاسا غضب غضب

سمندر منتھن

انشا

نہانے والوں نے دریا متھایاں تک کہ یہ دیکھو
نمش کی طرح ابھر آئے سراسر جھاگ پانی پر

دریا کے متھن یا سمندر منتھن کی تلمیح پرانوں سے ماخوذ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایک دفعہ رشی درواسا نے راجہ اندر کی ایک نازیبا حرکت پر اسے سخت بددعا دی جس سے اندر کی حکومت میں خلل آگیا اور دیت یعنی جن راکھش اور بدی کی دوسری طاقتیں دیوتاؤں پر غالب آنے لگیں۔ اس پر تمام دیوتا برہما کے پاس فریادی ہوئے۔ برہما انھیں اپنے ساتھ لے کر وشنو کے پاس گئے۔ وشنو اس

وقت شیر ساگر میں شیش ناگ کا تکیہ کیے آرام فرما رہے تھے۔ انھوں نے مشورہ دیا کہ شیر ساگر کو بلو کر اس میں سے امرت (آب حیات) نکالا جائے۔ اسے پی کر دیوتا رشیوں کا مقابلہ کریں اور انھیں شکست دے کر پھر سے اپنا اقتدار قائم کریں۔ چنانچہ واسکی ناگ کو رسی اور کیلاش پربت کو رئی بناکر سمندر کا منتھن شروع ہوا۔ کیلاش کو سنبھالنے کے لیے وشنو نے کچھوے (کورم اوتار) کی شکل اختیار کی اور پہاڑ کو اپنی پشت پر جمالیا۔ سمندر کو بلونے کے لیے اکیلے دیوتا کافی نہ تھے۔ چنانچہ دیتوں کو امرت کا لالچ دلایا گیا اور وہ بھی سمندر بلونے کے کام میں شریک ہوئے۔ اس منتھن میں سمندر سے سب سے پہلے مرادیں پوری کرنے والی گائے 'سربھی' برآمد ہوئی۔ دیوتاؤں نے اسے نیک شگون سمجھا۔ اس کے بعد 'وارونی' شراب کی دیوی باہر آئی۔ تیسری چیز 'پراجات یا کلپ ورکش' تھا۔ اس بہشتی درخت کی خوشبو سے فضا مہک اٹھی۔ اس کے بعد چند اپسرائیں نکلیں۔ رمبھا ان میں سے ایک تھی۔ پانچویں چیز چاند (ششی) تھا جسے مہادیو نے اپنے ماتھے کی زینت بنا لیا۔ اس کے بعد زہر کا ایک گھڑا برآمد ہوا۔ چونکہ اس سے ساری کائنات کے تباہ ہونے کا خطرہ تھا، مہادیو جی نے غٹاغٹ اسے پی لیا جس سے ان کی گردن نیلی پڑ گئی۔ ساتویں چیز امرت کا کلش (گھڑا) تھا جسے دھن ونتری طبیب اپنے ہاتھوں میں لیے برآمد ہوئے۔ اسے دیکھ کر دیوتا اور دیت دونوں بے صبر ہونے لگے کہ لکشمی جی ظاہر ہوئیں۔ یہ دولت و اقتدار کی دیوی ہیں۔ سمندر سے نکلتے ہی وہ دیوتاؤں کی صف میں اپنے شوہر وشنو کے پاس چلی گئیں۔ دیتوں نے اسے اپنے نصیب کی برگشتگی سمجھا اور غصے میں دھن ونتری کے ہاتھ سے امرت کا کلش چھین کے چلتے بنے۔ دیوتاؤں نے اپنی محنت کو یوں برباد ہوتے دیکھا تو بہت سٹپٹائے۔ چنانچہ امرت حاصل کرنے کے لیے وشنو نے ایک چال چلی اور ایک خوبصورت پری کی شکل اختیار کرکے دیتوں میں جاکر انھیں اپنے ناز و انداز سے لبھانے لگے۔ دیت پری کی اداؤں پر ایسے ریجھے کہ امرت بھول گئے۔ وشنو نے موقع پاکر امرت کا کلش اٹھا لیا اور دیوتاؤں میں آکر انھیں پلا دیا۔ امرت پی کر سب دیوتاؤں نے مل کر لکشمی کی

پرستش کی اور دیتوں سے معرکہ آرا ہوئے۔ بالآخر دیتوں کو شکست ہوئی اور دیوتا پھر سے اپنے رتبوں پر بحال ہوگئے۔ ہندستانی دیومالا میں سمندر متھنے یا سمندر بلونے نیز امرت کا تصور اسی روایت سے چلا ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار:

میر

پایا نہ دل بہایا ہوا سیل اشک سے　　میں پنجۂ مژہ سے سمندر بلو چلا

تسنیم

دے کے بوسہ اس نے جب دشنام دی　　میرے حق میں زہر امرت ہوگیا

سورج چاند اور ان کے گرہن

ہندو سرج کوں دور سوں نت پوجتے ولے
ہندوئے زلف کی ہے بغل بھیتر آفتاب

ولی کے اس شعر میں ہندوؤں کی سورج پوجا کو استعارہ کیا ہے۔ سورج (سوریہ) ہندوؤں کا ایک اہم دیوتا ہے۔ یہ ادتی کا بیٹا ہے اور روشنی حرارت اور گرمی کا خدا ہے۔ اس کا قد کوتاہ، آنکھیں سرخ اور رنگ شہد کی طرح ہے۔ اس کے ہاتھوں سے دو کنول پیدا ہوتے دکھائے گئے ہیں۔ ناگ اور گھوڑے اس کا رتھ جوتتے ہیں۔ وشوکرما کی بیٹی سنجنا اس کی رفیقہ حیات ہے۔

آریوں کی سورج پوجا ایرانیوں کے بعض عقائد سے ملتی جلتی ہے۔ سورج کی پوشاک میں بھی یہ اشتراک نمایاں ہے۔ سورج کو ایرانی دیوتاؤں کی طرح سر سے پاؤں تک لباس پہنے ہوئے بتایا ہے۔ سورج کے کانوں میں زیور، گلے میں ہار اور کمر میں کمربند ہے۔ یہ خوشی اور خوشحالی کا دیوتا مانا گیا ہے اور اس کی پرستش کا رواج ویدوں کے زمانے سے آج تک برابر چلا آرہا ہے۔

سورج کی طرح چاند (سوم) بھی ہندوؤں کا مقبول دیوتا ہے۔ اس نے دکش کی ستائیس لڑکیوں سے بیاہ کیا۔ یہی لڑکیاں نچھتر یعنی چاند کی منزلیں کہلاتی ہیں۔ چاند نباتات کا دیوتا بتایا گیا ہے۔ سورج کی طرح چاند کی پرستش بھی عام ہے۔ گرہن کے موقع پر ہندو دعائیں مانگتے ہیں۔ برت رکھتے ہیں اور

برہمنوں یا غریبوں کو کھانا کھلاتے ہیں اور خیرات دیتے ہیں۔ حاتم کا شعر ہے:

خط نکلے پہ بوسہ رخ پرنور کا پایا
خیرات برہمن کو ملی چاند گہن سے

گرہن چھوٹنے پر خوشیاں منائی جاتی ہیں اور خدا کا شکر ادا کیا جاتا ہے۔ سراج کہتے ہیں۔

اب تقید نہیں صنم پر شکر چاند میرا گہن ستی چھوٹا

ہندو دیو مالا میں گرہن کا ذمہ دار راہو نامی ایک راکھشس ہے۔ اس کی چاند سورج سے دیرینہ دشمنی ہے۔ اس دشمنی کا آغاز سمندر منتھن کے واقعے سے جس کا ذکر اوپر گزر چکا ہے ہوتا ہے۔ وشنو جب سندر اپسرا کی شکل اختیار کر کے دیتوں کے یہاں سے امرت چرا لائے تو راہو کو اس کا علم ہو گیا۔ امرت پینے کی غرض سے وہ دیوتا کا روپ بنا کے دیوتاؤں کے حلقے میں جا بیٹھا۔ امرت کا پیالہ جب اس تک پہنچا تو سوم اور روی (چاند اور سورج) نے اسے پہچان لیا اور اس کی خبر وشنو کو دی۔ وشنو تلوار لے کر فوراً راہو کی طرف لپکے لیکن پیشتر اس کے کہ راہو کا تن سر سے جدا ہو امرت کی ایک بوند اس کے حلق تک پہنچ گئی اور وہ قتل نہ ہو سکا۔ البتہ اس کے دو حصے ہو گئے۔ اوپر کا راہو اور نیچے کا کیتو کے نام سے مشہور ہے۔ ہندو فلکیات میں یہ دونوں برجوں کے نام ہیں۔ راہو مشرقی منطقہ البروج ہے اور کیتو مغربی منطقہ البروج۔

راہو اور کیتو دونوں چونکہ سورج اور چاند کے زخم خوردہ ہیں، یہ ان دونوں سے بدلہ لینے کے لیے ان کی طرف سفر کرتے رہتے ہیں۔ انھیں اس طرح اپنے قریب آتے ہوئے دیکھ کر سورج اور چاند کبھی کبھی سہم جاتے ہیں اور ان کا رنگ مارے خوف کے سیاہ پڑ جاتا ہے۔ یہی گرہن کا باعث ہے۔ ہندو چونکہ سورج اور چاند سے عقیدت رکھتے ہیں وہ ان کے عذاب سے چھوٹ جانے کے لیے دعا کرتے ہیں اور دان دیتے ہیں،[1] جس کا ذکر اوپر کے اشعار میں آیا ہے۔

---

1 راجندر سنگھ بیدی کے مشہور افسانہ 'گرہن' میں بھی اس جہت کو ہولی کی حالت زار سے استعارہ کیا ہے۔

منگل اور سنیچر

ہندو دیومالا میں تقریباً تمام اہم اجرام فلکی کو دیوتا مانا گیا ہے۔ ان میں سے سات کے نام پر ہفتے کے سات دنوں کے نام ہیں۔ منگل اور سنیچر ان سب میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

منگل مریخ کو کہتے ہیں۔ اس کا چہرہ سرخ ہے اور ہاتھ چار ہیں۔ اسے بھیڑ کی سواری پسند ہے۔ اس کے گلے میں سرخ مالا ہے اور اس کی پوشاک بھی سرخ ہے۔ یہ ایک منحوس اور نجس سیارہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کے اثر میں پیدا ہونے والا شخص کبھی خوش نہیں رہتا۔ نوک دار ہتھیاروں سے زخمی ہوتا ہے۔ قید وبند میں ڈالا جاتا ہے اور چور اچکوں یا آتش زدگی کا شکار ہوتا ہے۔ لیکن اگر بعض ایسی چیزوں کی قربانی دی جائے جو منگل کو مرغوب ہیں تو اس کے بداثرات سے بچ سکتے ہیں۔ امانت کے مندرجہ ذیل شعر میں منگل کے نام اسی خیرات کی طرف اشارہ ہے:

طائر دل کو میرے کر صدقے   بت بے پیر آج منگل ہے

سنیچر (شنی = زحل) کے زیراثر پیدا ہونے والا بھی رنج و آلام کی زندگی بسر کرتا ہے۔ شنی گدھ پر سواری کرتا ہے۔ اس کے ہاتھ چار ہیں۔ اس کا رنگ سیاہ اور لباس بھی سیاہ ہے۔ یہ بھی ایک نجس سیارہ سمجھا جاتا ہے۔ سنیچر آنا یعنی بدبختی آنا عام محاورہ ہے۔ ملاحظہ ہو یہ شعر:

غیر ہفتہ کے دن آیا جو سفر سے معروف
میں نے جانا کہ بس اب مجھ پہ سنیچر آیا

برہما کی گھڑی

فائز دہلوی کا شعر ہے:

اے جان شب ہجراں تری سخت بڑی ہے
ہر پل مگر اس نس کی برہما کی گھڑی ہے

پرانوں میں وقت کو یگوں اور کلپوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یگ چار ہیں۔ ان کا زمانہ یوں ہے:

ست یگ	دیوتاؤں کے	۴۸۰۰ سال
تریتا یگ	دیوتاؤں کے	۳۶۰۰ سال
دواپر یگ	دیوتاؤں کے	۲۴۰۰ سال
کل یگ	دیوتاؤں کے	۱۲۰۰ سال
		۱۲۰۰۰ سال

یہ چاروں یگ ملا کر ایک مہایگ کہلاتے ہیں جو دیوتاؤں کے ۱۲۰۰۰ سالوں پر مشتمل ہے۔ ایک زمینی سال دیوتاؤں کے ایک دن کے برابر ہے۔ اس حساب سے مہایگ ہمارے (۳۶۵×۱۲۰۰۰) ۴۳۸۰۰۰۰ سالوں کے برابر ہوا۔ ایسے ایک ہزار مہایگ مل کر ایک کلپ کہلاتے ہیں۔

فائز دہلوی کے درج بالا شعر میں عاشق کی شب ہجراں کے ایک پل کو برہما کی ایک گھڑی کے برابر قرار دیا ہے۔ برہما کا ایک دن ہمارے ایک سال یعنی ۳۶۵ دنوں کے برابر ہے۔ اس لحاظ سے برہما کا ایک منٹ ہمارے ۳۶۵ منٹوں کے برابر ہوا۔ گھڑی چوبیس منٹ کے وقفے کو کہتے ہیں۔ غرض برہما کی ایک گھڑی ہمارے ۲۴×۳۶۵= ۸۷۶۰ منٹوں یا چھ دنوں (۸۶۴۰) سے کچھ زیادہ ہی ہوئی۔ جب شب ہجراں کا ایک پل برہما کی ایک گھڑی یعنی چھ زمینی دنوں سے بھی طویل ہو تو شب ہجراں کی طوالت کی کوئی حد ہی نہیں۔ پل سے مراد پلک جھپکنے کا وقفہ یعنی ایک سیکنڈ ہے۔ رات بارہ گھنٹوں کی ہوتی ہے اس لحاظ سے شب ہجراں کے ۶۰×۶۰×۱۲=۴۳۲۰۰ پل ہوئے۔ جب ایک پل چھ دنوں کے برابر ہو جیسا کہ اوپر دکھایا گیا تو ۳۶۵/۴۳۲۰۰ پل، ۲۵۹۲۰۰ دنوں یعنی ۷۱۰ برسوں کے برابر ہوئے۔ (۳۶۵/۶×۴۳۲۰۰= ۷۱۰) ظاہر ہے کہ ۷۱۰ سال جیسی طویل شب ہجراں کتنی صبر آزما، ہمت طلب اور حوصلہ شکن ہوگی۔ شب فراق کی طوالت ظاہر کرنے کے لیے اس سے زیادہ مزے کی تلمیح کیا ہوگی۔

گنگا

گنگا ہندوؤں کا متبرک دریا ہے۔ پرانوں کے عقیدے کے مطابق گنگا "ہماچل" کی بیٹی ہے اور یہ شروع شروع میں سورگ (بہشت) میں بہتی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ راجہ ساگر کے ساٹھ ہزار بیٹے کپل دیوتا کے قہر و غضب سے جل کر خاک سیاہ ہوگئے۔ ان کی نجات کے لیے ساگر کے خاندان کے لوگ گنگا کو سورگ سے پرتھوی پر اتارنے کی کوششیں کرتے رہے لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ بالآخر راجا بھاگیرتھ کی ریاضت اور نفس کشی کے اثر سے برہما جی نے گنگا کو اجازت دے دی کہ وہ پرتھوی پر جا کے بہیں، لیکن پرتھوی اس ذمّے داری کو قبول کرنے سے معذور تھی چنانچہ اِس سلسلے میں مہادیو جی کی خدمات حاصل کی گئیں۔ انھوں نے گنگا کو اپنی جٹاؤں میں اتارا اور اس کے جوش و شدت کو کم کرکے اس کے صرف ایک حصے کو زمین پر بہنے دیا۔ گنگا سے چھوتے ہی راجا ساگر کے ساٹھ ہزار بیٹوں کو نجات حاصل ہوئی اور گنگا مستقل طور پر پرتھوی پر بہنے لگی۔

ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ گنگا کے پانی میں نہانے سے گناہ بخشے جاتے ہیں اور نجات حاصل ہوتی ہے۔ گنگا کے کنارے آباد تیرتھوں میں کاشی (بنارس) اور ہری دوار خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ غالب نے مثنوی چراغ دیر میں کاشی کو ہندوؤں کا کعبہ (کعبۂ ناقوسیاں) اور بہشت خرم کہا ہے اور اس کی جی بھر کے تعریف کی ہے۔ کاشی آکر گنگا میں نہانا بہت بڑا ثواب سمجھا جاتا ہے۔ ہندوؤں میں مرے ہوئے کی راکھ اور ہڈیوں کو گنگا کے پانی میں بہانا ایک ضروری رسم ہے۔

اردو غزل گو شاعروں نے گنگا کی تلمیح کو کئی پہلوؤں سے باندھا ہے۔ عام طور پر اس تلمیح سے گنگا کے تقدس کی طرف اشارہ ہے۔ گنگا سے گنگا بہانا، گنگا نہانا، بہتی گنگا میں ہاتھ دھونا، الٹی گنگا بہنا، گنگا کی قسم کھانا وغیرہ مختلف محاورے رائج ہیں۔ کچھ اشعار ایسے بھی ہیں جن میں گنگا کا ذکر محض ایک دریا کی حیثیت سے آیا ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار:

(گنگا بطور ایک متبرک مقام کے)

چندر بھان برہمن

برہمن واسطے اشنان کے پھرتا ہے بگیاسوں
نہ گنگا ہے نہ جمنا ہے نہ ندی ہے نہ نالا ہے

ولی

کوچۂ یار عین کاشی ہے   جوگیٔ دل وہاں کا باسی ہے
اے صنم تجھ جبیں اپر یہ خال   ہندوئے ہردوار باسی ہے

گنگا رواں کیا ہوں اپس کے نین ستی   آئے صنم شباب ہے روز نہان آج

زلف تیری ہے موج گنگا کی   پاس تل اس کے جیوں سناسی ہے

مصحفی

تیرتھ سمجھ اس کو وہ گر اشنان کو آوے   اشکوں نے بہائی ہے مرے گنگ زمیں پر

ناسخ

بتاؤ مانجھیو تم کو قسم ہے گنگا کی
کدھر وہ کھیل رہا ہے شکار مچھلی کا

امانت

آہوں کا دھواں ہے طرف چشم تر اے بت
گنگا پہ یہ مردہ کسی ہندو کا جلا ہے

گنگا اٹھانا، بہانا (محاورے کی حیثیت سے):

چاہے قسم جو یار تو کیا کیا اٹھایئے   قرآن سر سے آنکھ سے گنگا اٹھایئے

قلی قطب شاہ

گنگا ابلیا ہے میرے نین کے انجھواں کے بُنداں سے
مجھے ڈر کیا تراون ہار دریا کا ہے تو وارث

مصحفی

قاتل کی آب تیغ کے ممنون ہوں نہ کیوں
ہم گھر میں بیٹھے مصحفی گنگا نہا چکے

دیاشنکر نسیم

چاہ اپنی مانتا نہیں وہ بے یقیں اگر
قرآں کا جامہ پہنیے گنگا اٹھائیے

صبا

اس بت کو اعتبار کسی بات کا نہیں
قرآن سر پہ رکھیے نہ گنگا اٹھائیے

اسیر

ہم تو پیاسے رہے ے غیر کو دی پیر مغاں
الٹی اس شہر میں بہتی ہوئی گنگا دیکھی

اوج (عبداللہ خاں)

ہیں مچھلیاں بھووں کی چین پُر شکن کے اندر
الٹی ہے بہتی گنگا مجھی بھون کے اندر

بحر

پچھتائے تم سے آنکھ لڑا کر ہم اے بتو
گنگا بہائی اشک ندامت کی آنکھ سے

باقی (محبوب نواز)

مجھ کو جو بتو رلا رہے ہو الٹی گنگا بہا رہے ہو

داغ

غم سے کہیں نجات ملے چین پائیں ہم
دل خون میں نہائے تو گنگا نہائیں ہم

مجھ پہ رکھتے ہیں غیر کا الزام
الٹی گنگا بہائی جاتی ہے

حالی

کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا
کچھ کرلو یارو اب تو اٹھتی جوانیاں ہیں

گنگا (مشبہ بہ بطور دریا کے)

شاہ کمال الدین

ماجرا میرے اشک جاری کا سیل دریائے گنگ سے پوچھو

امانت

ہے چشم تر میں اک بت مہ رو کا شب کو عکس
کیا چاندنی کھلی ہوئی بالائے گنگ ہے

فیض دکنی

حشر تک بھی نظر آتا نہیں ان کا تھمنا
دونوں آنکھیں ہیں مری ہجر میں گنگا جمنا

فراق

کروٹ سے شب ماہ میں بہتی ہے یہ گنگا
یا حسن کی بل کھائی جبیں جاگ رہی ہے

ناگ

ولی

ولی تجھ زلف کی گر سحر سازی کا بیاں بولے
چلے پاتال سوں باسک سو پیچ و تاب سوں اٹھ کر

مصحفی

دیکھ کر چوٹی کو اس کی اہل دانش نے کہا
کس طرح بچتے ہیں کاٹے ایسے کالی ناگ کے

شور (سر ہیڈر رلے)

نہ رکھنا ہاتھ کاکل پر نہ چھونا اس بلا کو دل
بھرا ہے سم قاتل دیکھنا اس ناگ کالی میں

باسک اور کالی جن کا ذکر مندرجہ بالا شعروں میں آیا ہے ہندستانی دیومالا کے چار مشہور ترین ناگوں میں سے ہیں۔ باقی دو ناگوں کے نام تکشت اور شیش ہیں۔ یہ چاروں پاتال میں رہتے ہیں۔ شیش ناگ ان سب میں افضل ہے۔ وشنو اس پر تکیہ کیے شیر ساگر میں تیرتے رہتے ہیں اور یہ اپنے ہزار پھنوں سے ان پر سایہ کیے رہتا ہے۔

ناگ وشنو کی تخریبی قوتوں کی تشخیص ہے۔ لیکن جب یہ تخریبی قوتیں حد سے بڑھ جاتی ہیں تو وشنو کو انھیں کسی صورت اعتدال پر لانا پڑتا ہے۔

کالی ناگ کے بارے میں پرانوں سے روایت ہے کہ ایک دفعہ یہ اپنی قدیم رہائش گاہ رامانک دیپ چھوڑ کر جمنا میں رہنے لگا۔ اس کے اثر سے دور دور تک جمنا کا پانی سیاہ پڑ گیا اور زہر سے ابلنے لگا۔ جن وانس جو بھی اس پانی کو پیتا مر جاتا۔ متھرا کے باشندے کالی ناگ کی اس حرکت سے سخت پریشان تھے۔ شری کرشن اس زمانے میں ابھی لڑکپن میں تھے لیکن کالی ناگ کو جمنا سے نکالنے کا انھوں نے تہیہ کرلیا اور ایک دن موقع پا کر گیند نکالنے کے بہانے جمنا میں کود گئے۔ کالی شری کرشن کو دیکھتے ہی اپنی مدافعت کو اٹھا اور ان سے گتھ گیا۔ جمنا کے کنارے کرشن کے ساتھی اس ہولناک منظر کو دیکھ کر چیخنے چلانے لگے۔ ادھر کرشن جی نے تمام کائنات کے بوجھ سے کالی کا سر کچلنا شروع کردیا۔ کالی کے پھن پھٹ گئے۔ دانت ٹوٹ گئے اور جگہ جگہ اس کے جسم سے خون بہنے لگا جس سے ساری جمنا سرخ ہوگئی۔ کالی کی بیویاں یہ ہولناک منظر دیکھ کر کانپ اٹھیں اور اپنے شوہر کی جان بخشی کے لیے گڑگڑانے لگیں۔ لیکن شری کرشن نے کالی کو صرف اس شرط پر چھوڑا کہ وہ جمنا چھوڑ کر واپس اپنی قدیم جگہ ''رامانک دیپ'' چلا جائے۔ غور طلب نکتہ یہ ہے کہ کالی کو ہلاک نہیں بلکہ اپنی مقررہ حدود کے اندر رہنے پر مجبور کیا گیا۔ یہ تخریبی قوتوں کے منصب کا اقرار ہے۔ زندگی کا

ارتقا منفی و مثبت کے عمل اور رد عمل کے بغیر ممکن نہیں۔

اردو غزل میں کالی ناگ کی تلمیح سے عام طور پر کالی کے خارجی اوصاف مراد لیے گئے ہیں۔ یعنی اس کے خطرناک ڈنک اور سیاہ صورت کا تصور پیش نظر رہتا ہے۔ ناگ چونکہ وشنو کی تشخیص ہے اس کی پرستش ہندوؤں میں عام ہے۔ پرانوں سے منقول ہے کہ ناگ عام طور پر سمندروں، دریاؤں اور جھیلوں کی سطح کے نیچے ہیرے اور جواہرات کے محلوں میں رہتے ہیں۔ یہ سیپیوں، سنکھوں، موتیوں، مونگوں اور سمندر کے دوسرے نادر خزانوں کے نگہبان ہیں۔ ایسا کہا جاتا ہے کہ ناگ کے ماتھے میں ایک بیش قیمت منی ہوتی ہے۔ ناگ ان ارواح میں سے ہے جن کی پرستش سے ہزاروں مرادیں بر آتی ہیں۔ جنوبی ہندستان کے کئی خاندان اپنا شجرۂ نسب پشتوں سے ناگ شہزادوں سے ملاتے ہیں اور اس پر بالخصوص فخر و ناز کرتے ہیں۔ ناگل کاون کی پوجا جنوب میں عام ہے۔ پتھروں پر ناگوں کے نقش بناکر دریاؤں کے کنارے پیپل اور نیم کے درختوں کے نیچے یا مندروں کے صحنوں میں ان کی پرستش کی جاتی ہے اور سال میں ایک مرتبہ ناگ پنچمی کا اہم تیوہار دھوم دھام سے منایا جاتا ہے۔ ضلع ستارہ میں ان تیوہاروں پر ہزاروں سانپ قریب کے جنگلوں سے زندہ پکڑ کر لائے جاتے ہیں۔ عورتیں انھیں دودھ کم کم اور پھول پیش کرتی ہیں۔ انھیں لوٹوں گھڑوں وغیرہ میں رکھ کے بیل گاڑیوں کا جلوس نکالتے ہیں۔ کسی کھلی جگہ میں میلہ لگتا ہے جہاں ان سانپوں کی پوجا ہوتی ہے۔ فیض دکنی نے ناگ پنچمی کے اسی اجتماع کے ذکر سے اپنے ان اشعار میں پر لطف واقعیت پیدا کی ہے:

باہر کبھو نہ ہوسکے قسمت کے پیچ سے
دیکھے جدھر ہزاروں نظر ہم کو آئے سانپ
ہے بزم شاعرانہ کہ ہے ناگ پنچمی
مضموں کے بدلے باندھ لیے شاعروں نے سانپ

ناگارجن، ناگ راج، ناگپال عام نام ہیں۔ ہندستان کے دوسرے باشندوں کے مقابلے پر مرہٹے ناگوں کے کہیں زیادہ معتقد ہیں۔ ناگ ان کا امتیازی نشان بھی ہے۔ ملاحظہ ہو انشا کا یہ شعر:

زلف پیچاں نے تری کھو دی ہے رونق سانپ کی
مرہٹوں نے توڑ ڈالی اپنی بیرق سانپ کی

ناگ پوجا کی تمثیل عام ہے، خیال لکھنوی کا شعر ملاحظہ ہو:

افشاں جبیں پہ دوش پہ کاکل چھٹے ہوئے
طرفہ چراغ جلتے ہیں کالوں کے سامنے

پاتال

فراق کا شعر ہے:

بھولے بھٹکوں میں کیوں اکثر منزل سے آتی ہیں صدائیں
گڑ جائے پاتال میں لیکن گلی گلی کی خاک نہ چھانے

پاتال ہندو دیومالا میں زمین کے سب سے نچلے طبقے کو کہتے ہیں۔ پاتال سات ہیں اور یم راج (فرشتہ اجل) کی دست رس سے باہر ہیں۔ یہ ساتوں پاتال شیش ناگ کے سر پر قائم ہیں اور ناگوں، اژدہوں اور ناگ مچھلیوں وغیرہ کا ٹھکانہ بتائے جاتے ہیں۔

چار کھنڈ

نبی کی غلامی میں ہے قطب شاہ
صفت اس کے ہے تانوں کی چار کھنڈ

ہندو دیومالا کی رو سے لوک یعنی عالم تین ہیں۔ پہلا عالم طبیعی (بھور) ہے دوسرا عالم افلاک (بھوور) ہے اور تیسرا عالم بالا (سورگ) ہے۔ یہ تینوں عالم مادی ہیں۔ یہاں کی ہر شے فانی ہے۔ ان میں خواہش (کام) اور خودی (اہنکار) انسان کو زیست و موت کے چکر میں گرفتار رکھتے ہیں۔ ان تینوں کو مجموعی طور پر سنسار کہتے ہیں۔ سنسار سے بلند و بالا چار عالم (چار کھنڈ) اور ہیں۔ یہاں کی ہر شے لازوال و لافانی ہے اور زمان و مکاں سے ماورا ہے۔ یہاں صرف وہی لوگ پہنچ سکتے ہیں جو نجات حاصل کر چکے ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ نے

مندرجہ بالا شعر میں چار کھنڈ سے اس سماوی سلطنت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

آواگون

ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ جب تک موکش (نجات) حاصل نہ ہو جائے، انسانی روح بار بار جنم لیتی ہے۔ اس کو تناسخ یا آواگون کہتے ہیں۔ بحر لکھنوی کا شعر ہے:

اگر آواگون سچ ہے تو یہ دونوں جنم لیں گے
سیہ گوں زلف سانپوں میں دلِ پر داغ موروں میں

اگیا بیتال، جے پال

انشا

کیوں نہ انگارے اچھالے پھر وہ انشا رات کو
ہے ہماری آہ شاگرد اگیا بیتال کی

گرد میری کو نہ پہنچے کبھی حاسد ہر چند
جوگی جے پال بنے سیکڑوں فرسنگ اڑے

جے پال اور اگیا بیتال فرضی جوگیوں کے نام ہیں جن کے بارے میں مشہور ہے کہ ہوا میں اڑا کرتے تھے۔ ان کا ذکر قدیم ہندستانی قصے کہانیوں میں اکثر آیا ہے:

انشا

کانورو دیس میں مت جائیو اے صاحب فوج
زور جادو سے وہاں ہوتے ہیں گھوڑے پتھر

کانورو دیس یعنی کامروپ (مشرقی بنگال) جہاں کا جادو مشہور ہے۔

انشا

لیا گر عقل نے منھ میں دلِ بیتاب کا گٹکا
تو جوگی جی دھرا رہ جائے گا سیماب کا گٹکا

گرچہ وہ پارے کا گٹکا تو نہ تھا جوگی جی رات
پر ٹک اک سادھ کے دم ہم بھی لب گنگ اڑے

گٹکا گولی کو کہتے ہیں۔ پارے کا گٹکا بھی ہندستانی قصے کہانیوں کی چیز ہے۔ مشہور ہے کہ اس گولی یا حب میں خاص دوائیں اور کشتے استعمال کیے جاتے ہیں اور اس کا مافوق العادت اثر یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو شخص اس کو منہ میں دبا لیتا ہے وہ ہوا پر اڑ سکتا ہے۔

الوپ انجن

انشا

اس کو خواہش نہیں ہوتی ہے الوپ انجن کی
باندھ کر سوت رہ تار نظر لیتا ہے

بحر

سنگار اس نے کیا ہے اس لیے آنکھوں سے اوجھل ہے
ہمارے واسطے گویا الوپ انجن وہ کاجل ہے

الوپ انجن ایک قسم کا سرمہ ہے جس کو لگانے والا خود دوسروں کو دیکھ سکتا ہے مگر اسے کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ یہ تلمیح بھی ہندوستان کے قدیم قصے کہانیوں سے ماخوذ ہے۔

جوگی

ہندوستان میں سنتوں اور سادھوؤں کا ایک طبقہ جوگی کہلاتا ہے۔ جوگی یوگ سے ہے۔ یہ لوگ سخت سے سخت ریاضت اور نفس کشی کرتے ہیں اور ہمیشہ یاد خدا میں مصروف رہتے ہیں۔ جوگ لینا محاورہ ہے بمعنی دنیا چھوڑ دینا اور ریاضت میں منہمک ہو جانا۔ اسی طرح جوگی کس کے میت، مثل بھی رائج ہے۔ جوگ بجوگ، جوگیا بھیس، جوگیا رنگ، سب جوگ سے ہیں۔ جوگیا رنگ یعنی

گیروا رنگ ہندستان کے سادھوؤں سنتوں اور خداشناسی کا رنگ مانا جاتا ہے۔ ذیل کے اشعار دیکھیے:

میر تقی میر

مسافر سے کرتا ہے کوئی بھی پیت
مثل سچ ہے جوگی ہوئے کس کے میت

ناسخ

ہوگیا جوگی وہ قاتل پر ہے خونریزی وہی
بدلے مُندروں کے پڑے رہتے ہیں چکر کان میں

میر حسن

پڑا تم پہ ایسا کہو کیا بجوگ
لیا واسطے جس کے تم نے یہ جوگ

چلی بن کے جوگن وہ باہر کے تئیں
دکھاتی ہوئی چال ہر ہر کے تئیں

(مثنوی)

جوگیا بھیس کیے چرخ لگائے ہے بھبوت
یا کہ بیراگی ہے پربت پہ بچھائے کمل

(قصیدۂ نعتیہ)

نل دمن، ہیر رانجھا اور چندر بدن و مہیار

نل دمن

بحری

بحری کو دکھن یوں ہے کہ جیوں نل کو دمن ہے
پس نل کوں ہے لازم جو دمن چھوڑ نہ جانا

انشا

راجہ نل اور دمن کیوں نہ ہوں صدقے دونوں
کھیلے جس بزم میں معشوق سے چوپڑ عاشق

اگرچہ بیاہ کے دن گود میں تو لے آیا
نہ راجہ نل سے پھر آخر اٹھا دمن کا بوجھ

دریا سے نہا دھو کے جوں آخر شب کافر
ہاتھوں میں لیے چوکھ پوجا کو دمن نکلے

ہوس (شاگرد مصحفی)

بعد اک عمر کے بارے فلک کج رو نے
نل کو پھر از سر نو حسن دمن دکھلایا

اوج (گنگا پرشاد) شاگرد آتش

نل عشق کی چوسر میں ہوا اوج سے مغلوب
وہ حسن کی شطرنج میں جیتے ہیں دمن سے

آفتاب الدولہ قلق

نل دمن کا تو سنیے افسانہ
دیکھیے حال شمع و پروانہ

حسرت

خوبروئی تری مشہور ہوئی عالم میں
لوگ افسانۂ عذرا و دمن بھول گئے

ہیر رانجھا

سراج

مشتاق ہوں میں تیری فصاحت کا ولیکن
رانجھا کے نصیبوں میں کہاں ہیر کی آواز

انشا

سنایا رات کو قصہ جو ہیر رانجھے کا
تو اہل درد کو پنجابیوں نے لوٹ لیا

بحر

سن کے میری سرگزشت احباب یہ کہنے لگے
بحر کا قصہ بھی افسانہ ہے رانجھے ہیر کا

نظیر

میں تو صف محشر میں بھی لوں گا تجھے پہچان
رانجھا کو نہ بھولے گا کبھی ہیر کا نقشہ

گھنشیام لال عاصی دہلوی (شاگرد شاہ نصیر)

چورا چوری لا دیا رانجھا کا پیغام وصال
زاغ ظلمت کی منڈھا سونے سے اب تو ہیر چونچ

چندر بدن و مہیار

سراج

روح چندر بدن اے بوالہوس آزردہ نہ کر
خوب نہیں تربت مہیار کی سوگند نہ کھا

نل دمن، ہیر و رانجھا اور چندر بدن و مہیار کا ذکر ہندستانی لوک قصوں میں عام ہے۔ ان کی تفصیل "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" (از راقم الحروف) میں دیکھی جا سکتی ہے۔

بالے میاں

انشا کا مطلع ہے:

یوں چلی اشکوں سے چشم خوں فشاں کی مینڈنی
جیسے بہرائچ چلے بالے میاں کی مینڈنی

یہ پوری غزل بالے میاں کی میندنی کے بارے میں ہے۔ بالے میاں لقب ہے سالار مسعود غازی کا جو غازی میاں سالار غازی اور سالار مسعود غازی بھی کہلاتے ہیں۔ یہ ۱۰۲۴ میں اجمیر میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام سالار ساہو بن عطاء اللہ غازی بن طاہر غازی بن طیب غازی بن محمد غازی ہے۔ یہ سلطان محمود کے سپہ سالار تھے۔ سلطان موصوف نے انھیں اجمیر کا حاکم کردیا تھا۔ اپنے والد کی وفات کے بعد مسعود غازی ان کے عہدہ پر ممتاز ہوئے اور بڑے بڑے معرکوں میں داد شجاعت دی، لیکن عین جوانی میں ۱۰۳۲ میں ایک معرے میں شہید ہوئے۔ بہرائچ میں ان کا مزار مرجع خاص و عام ہے۔ بالے میاں کے نام پر چھڑیاں بھی کھڑی کی جاتی ہیں اور وہ گروہ جو بالے میاں کے مزار پر میلے کے زمانے میں جاتا ہے، بالے میاں کی میندنی کہلاتا ہے۔ یہ لوگ بالے میاں کی چھڑی کے ساتھ بالے میاں دم مدار کہتے جاتے ہیں۔ اتفاق سے اس دن آندھی بھی آتی ہے۔ مشہور ہے کہ اس آندھی کے ساتھ مکنا دیو بھی ہوتا ہے۔ انشا نے اس شعر میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

دم مدار آپہنچے مکنا دیو ہو حضرت جنوں
کانپ اٹھی جن کے آتے ہی جہاں کی میندنی

مصحفی کا یہ شعر بھی خالی از لطف نہیں:

گئے مدار کی چھڑیوں میں ساتھ غیر کے اور
تمام سال یہ دار و مدار ہم سے رہا

بابا فرید

بابا فرید حضرت خواجہ قطب الدین بختیار کاکی کے خلیفۂ خاص ہیں جن کا مزار پاک پٹن میں ہے۔ "شکر گنج" یا "گنج شکر" کے لقب سے پکارے جاتے ہیں اور اس کے لیے کئی روایتیں مشہور ہیں۔ ان میں زیادہ قرین عقل یہ ہے کہ بچپن میں ان کی والدہ انھیں نماز کا عادی بنانے کے لیے جانماز کے نیچے شکر کی پڑیا رکھ دیا کرتی تھیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ایک بار آپ نے کسی بنجارے سے جو شکر کے لدے ہوئے بورے لیے جارہا تھا دریافت کیا کہ وہ کیا لیے جارہا ہے۔

اس نے غلط بیانی کی اور کہا کہ "بابا نمک ہے" انھوں نے فرمایا "اچھا نمک ہی ہوگا" اور ان کی کرامت سے وہ شکر نمک میں تبدیل ہوگئی وغیرہ۔

ان کا پورا نام فرید الدین مسعودالحق ہے۔ سلسلۂ نسبت حضرت عمر فاروق خلیفہ دوم سے ملتا ہے۔ ان کے والد حضرت جمال الدین، سلطان شہاب الدین غوری کے زمانے میں کابل سے لاہور آئے پھر کچھ دنوں قصور اور ملتان میں رہ کر کھنی وال آئے اور یہیں سکونت پذیر ہوگئے۔ حضرت فریدالدین کی ولادت باسعادت یہیں ۱۱۸۸ میں ہوئی۔

حضرت خواجہ علاء الدین صابر اور خواجہ نظام الدین اولیا محبوب الٰہی ان کے خلفا میں خاص امتیاز رکھتے ہیں جن سے ہندوستان میں چشتیہ سلسلے کو بڑا فروغ ہوا۔

حضرت فرید کی زندگی کا زیادہ حصہ ہانس اور اجودھن میں گزرا۔ سیر الاولیا اور اخبار الاخیار میں ان کی تاریخ وفات ۱۲۶۷ بتائی گئی ہے۔

گنج شکر کی رعایت سے شادی بیاہ کی رسموں میں بھی بابافرید کا بڑا مشہور چیز ہے۔ اس کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں شکر ہی ہو، اور مٹھائی جائز نہیں۔ مضمون کے درج ذیل شعر میں شکر اور بابافرید میں ضلع ہے:

کریں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید
کہ دادا ہمارا ہے بابا فرید

تلمیحی کہاوتیں، مثلیں اور محاورے

عوامی تلمیحات زیادہ تر بول چال میں استعمال ہوتی ہیں۔ ان میں سے بعض ہندستانی رسم و رواج سے اور بعض یہاں کے اوہام و عقائد سے ماخوذ ہیں۔ کچھ کی بنیاد چھوٹے چھوٹے فرضی قصوں پر ہے۔ یہ تلمیحات زیادہ تر کہاوتوں، مثلوں اور محاوروں کی شکل میں ملتی ہیں اور اس بنا پر ایسے محاوروں کو تلمیحی محاورے اور ایسی مثلوں کو تلمیحی مثلیں کہا جاتا ہے۔ پہلے تلمیحی کہاوتوں کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

تلمیحی کہاوتیں

ولی

کیوں کہ ہو سیری حسن سوں تیرے
دھوپ کھانے سوں پیٹ بھرتا نہیں

ستم پرور سوں دکھ کہنا کٹے پر لون لاتا ہے
نہ کہیو سر اسے جو کٹی نہ بوجھے سر ہے یا ککڑی

عبدالولی عزلت

تل میں دل لے کے یوں مکرتے ہو　　ان سے گویا تلوں میں تیل نہیں

آبرو

تم اپنی بات کے راجا ہو پیارے　　کہے سے تم کو ہووے ضد سوائی[1]

سودا

محبت کے کروں بھج بل کی میں تقریر کیا یارو
ستم پربت ہو تو اس کو اٹھا لیتا ہے جوں رائی

---

1 سوائی مان سنگھ مہاراجا جے پور (ہم عصر آبرو) اپنے زمانے کے ضدی مشہور تھے۔

ٹالا ہی تھا پہاڑ کو فرہاد نے و لے
آئی کو کیا کرے جو وہ سر سے نہ ٹل سکے

سودا

نہ بھول اے آرسی گر یار سے تجھ کو محبت ہے
بھروسا کچھ نہیں اس کا یہ منہ دیکھے کی الفت ہے

احسن (محمد احسن)

ترے تل سوں مجھے نت ینہ کا سودا ہے اے ظالم
عجب نہیں ہے اگر تیل نکساوے مرے سر سوں

میر

عجب نہیں ہے نہ جانے جو میر چاہ کی ریت
سنا نہیں ہے مگر یہ کہ "جوگی کس کے میت"

سوز

نتھ کے موتی پکارتے ہیں پڑے میرے عاشق کا ناک میں دم ہے

اثر

خاک ہوگئی رہی وہی یہ مروڑ رسی جل گئی پہ تو بھی بل نہ گیا

مصحفی

نہ کھینچے خامہ مو ایسی تمثال کہ وہ ہے عاشقوں کی ناک کا بال

جہاں شیخ جیو روز سجدہ کرے تھے
وہاں شیخ سدو کا اک تھان نکلا[1]

انشا

غلام تو ہوں میں ان صاحبوں کی کھڑ پچ کا
سڑی تو صاجبی اس پر چبوترا گچ کا

---

۱ طبقات الشعرا (قدرت اللہ شوق) قلمی مخزونہ آصفیہ۔ شیخ سدو (امروہہ کی ایک تاریخی عوامی شخصیت) دیکھیے تاریخ امروہہ از عباسی

سر منڈاتے ہی صفائی پہ پڑے یہ اولے
کہ کلاہ نمدی بکنے لگی شال کے مول

ایتر کے گھر میں تیتر سبحان تیری قدرت
جو ہیچ و پوچ ہوں سووے ایسے محترم ہوں

زلف کو اس کی میں نے جو سونگھا خال یہ بولے ہونٹوں کے
دیکھتے کیا ہیں آپ ادھر کو یاں تو تلوں میں تیل نہیں

جرأت

رقیب اب اس کے گھر کی راہ مت میری طرح تو لے
چلے گر چال کوا ہنس کی تو اپنی بھی بھولے

بال ہیں بکھرے بند ہیں ٹوٹے کان میں ٹیڑھا بالا
جرأت ہم پہچان گئے کچھ دال میں کالا کالا

نظیر

غرق دریائے محبت کی نہیں ملتی لاش
ورنہ ڈوبا ہوا نکلے ہے سنا تیسرے دن

آتش

عبث کرتا ہے واعظ میرے آگے ذکر حوروں کا
سنی میں نے بہت تریا چرتر کی کہانی ہے

وزیر

یاد مژگاں میں مری آنکھ لگی جاتی ہے
لوگ سچ کہتے ہیں سولی پہ بھی نیند آتی ہے

سحر

احباب کی صحبت سے دل اپنا نہ اٹھے گا
لکڑی کا کبوتر ہے اکیلا نہ اٹھے گا

شہیدی

اب نہ سن گر میں کروں تیرے تغافل کا گلہ
بات کیا صبح کا بھولا ہوا گر شام آیا

ذوق

کرے وحشت بیاں چشم سخن گو اس کو کہتے ہیں
یہ سچ کہتے ہیں سر چڑھ بولے جادو اس کو کہتے ہیں

فیض دکھنی

پاس ہیں پر نظر نہیں آتے آنکھ اوجھل پہاڑ اوجھل ہے

کنہیا لال عاشق

چشم وا دیکھ میں نے عاشق کی پوچھا کیوں انتظار سی کیا ہے
بولا انکار سے ہے کیا حاصل ہاتھ کنگن کو آرسی کیا ہے

دہلی میں شیریں نامی رنڈی کے حج کو جانے پر عبداللہ خاں اوج ہم عصر مومن کا شعر

بجا ہے شیریں اگر چھوڑ دلی حج کو چلی
مثل ہے نو سو چوہے کھا کے بلی حج کو چلی

امید ہے کب عارف نالہ کی رسائی کی
یہ بیل منڈھے چڑھتی معلوم نہیں ہوتی

سالک قربان علی

ہوتے ہیں دور کے بس ڈھول سہانے واعظ
خلد میں کیا ہے نہیں ہے جو میان دہلی

حالی

وہ نکلے بھان متی جو بناتے تھے اکسیر
تماشے دیکھے ہیں یہ ہم نے بارہا اے شیخ

جلیل

ہے مثل تل اوٹ ہوتا ہے پہاڑ آنکھ باہم ملتے ہی دل مل گیا

آرزو لکھنوی

سکھ بھی وہی دیتا ہے دکھ بھی پھر کاہے کا رونا ہے
یہ تو ہے اپنی اپنی بھاون جیسا مانگے ویسا پائے

فراق

ذرہ ذرہ گھل جائے گا اس دنیا کا وقت کی رو میں
تونے سنا ہے لون کی پتلی چلی تھی سندھ کی تھاہ لگانے

آنکھ کے اندھے گانٹھ کے پورے کیا کہنا ایسوں کے بھاگ

تلمیحی محاورے

تلمیحی محاورے اردو غزل میں اس کثرت سے ملتے ہیں کہ ان کے ذکر کے لیے ایک دفتر درکار ہے۔ ذیل میں ایسے محاوروں کی صرف چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے یہ اندازہ ہو سکے کہ یہ غزل کے ہر دور میں استعمال کیے جاتے رہے ہیں۔

محمد شاکر ناجی

دے ہے دریا اوپر مجھے مچھی لا اتارا ہے میں اسے کس گھات

سودا

بوسہ مانگا میں تو بولا وہ کہ سبحان اللہ
منھ لگانے سے مرے تجھ کو بھی یہ بھاگ لگے

سوز

ایک عالم کے ہیں سینہ پہ پھپھولے پڑ گئے
کون تھا جو مونگ چھاتی پر سبھوں کی دل گیا

کھینچ لاتی ہے چمن میں کیونکہ اس مغرور کو
تونے کیا سرسوں ہتھیلی پر جمائی ہے بسنت

سوز

سنتے ہی سوز کی خبر مرگ خوش ہوا کہنے لگا کہ پنڈ تو چھوٹا بھلا ہوا

یقیں

اولے پڑتا نہ بے وجہ سمجھو آخری دور پر پڑے ہیں یہ پتھر

قمرالدین منت

خوان کرم پہ تیرے ہے سیر ایک عالم
ہم بے نصیب اب تک پاپڑ ہی بیلتے ہیں

مصحفی

جنبش لب نے تری میری زباں کردی بند
تونے کچھ پڑھ کے عجب مجھ پہ یہ منتر مارا

ہر شعر ترا روکش دیوان ولی ہے اے مصحفی تو اپنے نصیبوں کا بلی ہے

جرأت

پاؤں پر ہاتھ میں رکھا تو کہا کچھ بہت کرنے تم سہاگ لگے
دل بھی اب مجھ سے دور بھاگے ہے اُس سے مل کر اسے بھی بھاگ لگے

انشا

ٹک قیس کو چھوڑ چھاڑ کر عشق لپٹا مجھے پنجے جھاڑ کر عشق

آسیا آب کی ہے چشم تر اپنی جس سے
روز چھاتی پہ مری مونگ دلے جاتے ہیں

میں جو کہا کبھی تو بھلا اوکے چوکے مل
باتوں ہی باتوں میں مجھے اتنا نہ ٹال تو

چھٹی کا دودھ منھ سے ایک چلو بھر نکل آوے
ابھی جو ٹک بھی تیرے لعل شکر بار کو ملیے

اہلے گہلے پھرتے ہو صاحب سیر چمن میں اور تمھیں
اپنے تڑپتے زخمی سب خوں میں آغشتے بھول گئے

نظیر

فدا جو دل سے ہے ان شوخ سبزہ رنگوں پر
یہ ظالم اس کی ہی چھاتی پہ مونگ دلتے ہیں

سو سو طرح کے مکر بناتا ہوں اس لیے
شاید وہ جُل میں آن کے مجھ کو پکار لے

جب سے ہوئے ہیں وہ لب جاں بخش جلوہ گر
تب سے تمام نسخۂ عیسیٰ کا گُن گیا

وہ چاندنی میں جو ٹک سیر کو نکلتے ہیں
تو مہ کے طشت میں گھی کے چراغ جلتے ہیں

آتش

آنکھیں مری کرے جو منور جمال یار
گھی کے چراغ طور کے اوپر جلاؤں میں

تھکیں جو پاؤں تو چل سر کے بل نہ ٹھیر آتش
گل مراد ہے منزل میں خار راہ میں ہے

امانت

بعد فنا بھی نعمت دنیا کی چاٹ ہے
گھی کے چراغ جلتے ہیں زاہد کی گور پر

کھیلا کرتے ہیں سدا ٹٹی کی اوٹ اے دل شکار
طائر تصویر ہے نخچیر پشت آئینہ

چنبیلی زرد ہر سو ایک جھونکے میں کھلائی ہے
ہتھیلی پر بہار باغ نے سرسوں جمائی ہے

وزیر

تم رہے بام پہ یاں لگ گئیں آنکھیں چھت سے
رات گنتی رہی ہر ایک کڑی میری آنکھ

میں سبز بخت دل کے تڑپنے سے رہ گیا
چھاتی پہ مونگ دلنے لگی آسیائے دل

خشک دریا ہوگئے موقوف رونا ہوگیا
خاک ہے پانی کہاں چوراہا چوکا ہوگیا

اس کا خط دیکھتے ہیں جب صیاد
طوطے ہاتھوں کے اڑا کرتے ہیں

اسیر

ڈوبتے وقت تو تنکے کا سہارا ہوجائے
دیکھ لوں نزع میں یا خالق اکبر پلکیں

واجد علی شاہ

جو حق کے پیارے ہیں ان کو تو ہے سہاگ سدا
وہ کھیلتے ہیں لنگوٹی میں اپنی پھاگ سدا

برق

دشمن جاں میرے آخر آہ اور نالے ہوئے
رفتہ رفتہ اشک بھی آتش کے پرکالے ہوئے

راجہ (دگ جگی سنگھ)

دیکھ کے لیلا کو یہ مجنوں نے خوش ہو کے کہا
دو گھڑی دم سے ترے جنگل میں منگل ہو گیا

آغا (آغا حسن شاگرد صبا)

جو آنکھ مار کے کچھ کہیے تو وہ کہتے ہیں
خدا کا قہر پڑے جائے تیری بھاڑ میں آنکھ

قیصر (محمد خورشید مرثیہ گو)

آنکھوں میں طالب دیدار کی سرسوں پھولی
ڈال کر آیا جو وہ زرد دوپٹا سر پر

صولت (خواجہ محمد شاگرد آتش)

کوہ غم میں نے اٹھایا ہے جو تنہا سر پر
ایڑیوں کا مری پہنچا ہے پسینا سر پر

فیض دکھنی:

سر رہ گالیاں کھاتے کھڑے ہو
اے میاں فیض کیا چکنے گھڑے ہو[1]
وہ بھی ہیں ساتھ ساتھ صحرا میں
ہم کو جنگل میں روز منگل ہے

نامعلوم

شاعری کھیل نہیں ہے جسے لڑکا کھیلے
ہم نے پچپن برس اس فن میں ہیں پاپڑ بیلے

عبداللہ خاں رام پوری، محشر و خانم تخلص (شاگرد غالب)

کہنے سننے میں کسی کے نہ تم آنا خانم
آگ پانی میں لگاتے ہیں لگانے والے

---

۱ ڈاکٹر زور کا بیان ہے کہ یہ شعر فیض کا نہیں ان کے مخالفوں نے ان کے نام سے مشہور کر دیا تھا۔ فیض سخن، ص ۳۲

جواہر سنگھ جواہر (شاگرد وزیر)

پہونچا ہونٹوں پہ مسی بن کے سواد دیدہ
دیکھ لو کر گئی کیا دھوکا دھڑی میری آنکھ

حسامی

پڑی آ کے جانوں پہ ایسی بن کہ نشے سبھوں کے ہوئے ہرن
جسے دیکھتا ہوں پڑا ہوا یہ گلے میں اشکوں کا ہار ہے

سجاد مرزا (شاگرد غالب)

انگلیاں شہر میں اٹھتی ہیں جدھر جاتا ہوں
اور ابھی دور ہے عالم مری رسوائی کا

ماہ لقا بائی چندا

ٹسوے بہا کے ہر گھڑی زاری نہیں ہے خوب
یہ راز عشق ہے اسے مشہور مت کرو

فدوی لاہوری

لائے تھے سر پہ دھر کے کس اخلاص سے ہمیں
او جھل بس آنکھ ہوتے ہی اے دوستاں چلے

منت

بس جفا زور آزمائی ہو چکی   دلبروں سے ہاتھا پائی ہو چکی

داغ

غیر کی محفل میں مجھ کو مثل شمع   آٹھ آٹھ آنسو رلایا آپ نے

کھیلے وہ فاقہ مست لنگوٹی میں کیوں نہ پھاگ
ہولی میں پھاگ کھیلتے ہو تم رقیب سے

ہمارے قتل کا ہے مشورہ یا اور جھگڑا ہے
سنا ہے مدعی آپس میں کچھ کھچڑی پکاتے ہیں

اے نجومی آسماں پر بھی تو بارہ برج ہیں
کیوں نہ سودا اپنی قسمت کا بھی بارہ باٹ ہو

عشق کی بازی میں دل جیتا مرا اب تو پو بارے تمھارے ہو گئے[1]
جلیل

آہ و فغاں سے بن گئی بلبل کی جان پر
اور گل وہ ہیں کہ جون بھی رینگی نہ کان پر

ریاض
دعوت تھی رقیب کی مرے گھر جوتی میں دال کیا بٹی ہے
فراق

مٹ مٹ کر یہ ابھرنا گویا ترے بائیں ہاتھ کا کھیل
تیری بات بڑی اے دنیا تری مہما کون بکھانے

ترک محبت کرنے والو کون بڑا جگ جیت لیا
عشق سے پہلے کے دن سوچو کون بڑا سکھ ہوتا ہے

اردو غزل میں استعمال ہونے والی ہندستانی تلمیحوں، تلمیحی کہاوتوں، مثلوں اور محاوروں کی یہ ایک جھلک ہے۔ اس سے اندازہ ہوگا کہ عرب و ایران کی روایات سے گہرے استفادے کے باوجود اردو غزل نے مقامی تہذیبی عناصر سے بھی خاصا اثر قبول کیا ہے۔ تلمیحوں کی اس بحث کے بعد اب ہم غزل کی تشبیہوں اور استعاروں کا ذکر کریں گے۔

---

1 مزید مثالوں کے لیے دیکھیے محاورات داغ

ہندستانی استعارے اور تشبیہیں

تلمیحوں کی طرح اردو غزل کی تشبیہیں اور استعارے بھی ایرانی اور ہندستانی دونوں خزانوں سے لیے گئے ہیں۔ فارسی شاعری سے ماخوذ اکثر استعاروں اور تشبیہوں کی نوعیت تقلیدی اور رسمی ہے۔ اردو کو فارسی کا حریف بنانے کے لیے ان تشبیہوں اور استعاروں کو ہزاروں لاکھوں بار باندھا گیا ہے۔ اگر چاک گریباں کا مضمون بقول حالی دو سو صفحوں کے ایک مختصر دیوان میں دو سو بار استعمال ہوسکتا ہے تو دوسری مروج تشبیہوں اور استعاروں کی کثرت استعمال آسانی سے سمجھی جاسکتی ہے۔ عام اصول ہے کہ کثرت استعمال سے لوازمِ شعری کا لطف اور اثر کم ہوجاتا ہے جب تک کہ کوئی شاعر اپنی بدیع گوئی سے ان میں جدت پیدا نہ کرے۔ اس کے برعکس وہ تشبیہیں جو ہندستانی ماحول سے لی گئی ہیں ان میں تازگی کا امکان زیادہ ہے۔ تاہم حسن کاری کے لیے فنکارانہ استعمال شرط ہے، ماخذ خواہ کچھ ہو۔ اردو غزل میں ماحول کے اثر سے ہندستانی استعاروں اور تشبیہوں کا استعمال ہوا تو ہے لیکن بہت کم۔ ایسی تشبیہیں اور استعارے اپنے متعلقات کے اعتبار سے سات حصوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں:

(۱) وہ استعارے اور تشبیہیں جو ہندستانی معاشرت سے ماخوذ ہیں

(۲) وہ جو ہندستانی نباتات سے متعلق ہیں

(۳) وہ جو ہندستانی حیوانات چرند و پرند سے تعلق رکھتی ہیں

(۴) وہ جو ہندستانی موسموں سے لی گئی ہیں

(۵) وہ جن میں ہندستانی دریاؤں کا ذکر ملتا ہے

(۶) وہ جو ہندستان کے شہروں، مقامات اور یہاں کی مشہور اشیا سے ماخوذ ہیں اور

(۷) وہ جو ہندستانی موسیقی سے ماخوذ ہیں

(ا) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندستانی معاشرت سے ماخوذ ہیں:

آسانی سے سمجھنے کے لیے ان کے تین حصے کر دیے گئے ہیں:
(الف) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندو تیوہاروں سے ماخوذ ہیں
(ب) وہ جو ہندو مذہب، اس کے احکام اور روایات سے لیے گئے ہیں
(ج) وہ جو ہندستانی معاشرے کے دوسرے شعبوں اور اداروں سے لیے گئے ہیں

(الف) وہ تشبیہیں وغیرہ جو ہندو تیوہاروں سے ماخوذ ہیں:

ہولی دیوالی اور بسنت سے اردو کے غزل گو اتنے ہی مانوس ہیں جتنے عید یا شب برات سے۔ محبوب کے رخ روشن کو دیوالی کے دیے سے اور عاشق کے اشک خونیں، چاک زخم اور خون جگر کو ہولی کے گلال سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ لب لعلیں ہولی کی پچکاری ہے۔ محبوب کا گلنار چہرہ اور رنگین کلائیاں بھی ہولی کی یاد دلاتی ہیں۔ بسنت استعارہ ہے عاشق کے رنگ زرد سے۔ معشوق کو بسنتی پوش کہا ہے۔ معشوق کے دروازے پر جاں بازوں کے ہجوم کو ایک شاعر نے دیوالی میں جوا کھیلنے والوں کے جمگھٹ سے تشبیہ دی ہے جو دنیا و مافیہا سے بے خبر ہار جیت کے شغل میں مست ہے:

ولی

تری زلفاں کے حلقے میں رہے یوں نقش رخ روشن
کہ جیسے ہند کے بھیتر لگیں دیوے دوالی میں

آبرو

بیٹھے وہ زرد پوش جھلک سے بنا بسنت
دونوں طرف سے آج اٹھی جگ مگا بسنت

سودا

برج میں ہے دھوم ہوری کی ولیکن تجھ بغیر
یہ گلال اڑتا نہیں بھڑکے ہے اب تن من میں آگ

تاباں

ہمارے اس بسنتی پوش کے آنے سے مجلس میں
پڑی ہے دھوم تاباں اس طرح گویا بسنت آئی

اشک خونیں سے کیا سرخ بدن کا جاما
یار کے ہجر میں جیتے ہی منائی ہولی

مصحفی

شب جو ہولی کی ہے ملنے کو ترے مکھڑے سے جان
چاند اور تارے لیے پھرتے ہیں افشاں ہاتھ میں

راسخ دہلوی

عید کے دن وہ ذبح کرکے مجھے گھر میں ہولی منائے بیٹھے ہیں

غالب

ہے تماشا گاہِ سوزِ تازہ ہر یک عضو تن
جوں چراغانِ دوالی صف بصف جلتا ہوں میں

ثناء اللہ فراق

اس ادا ناز سے آتی ہے جو تو مجلس میں
کیا مرے یار سے سیکھے ہے تو رفتار بسنت

ناسخ

ہجوم رکھتے ہیں جاں باز یوں ترے آگے
جواریوں کا دوالی میں جیسے جمگھٹ ہو(1)

روئے گل رنگ اگر حوض میں ہو عکس فگن
طور فوارے میں ہو رنگ کی پچکاری کا

---

1 دیوالی کی رات لکشمی پوجا کو ہندو ضروری خیال کرتے ہیں۔ لکشمی دولت اور اقتدار کی دیوی ہے۔ سونے چاندی کی پوجا ہوتی ہے۔ جوا کھیلا جاتا ہے، روپیہ پیسہ ہاتھ بدلتا ہے۔ کچھ لوگ لکشمی پوجا اور جوا کھیلنے کو مترادف سمجھتے ہیں اور دیوالی کی رات جوا کھیلنا باعث ثواب جانتے ہیں۔

غم اگر مجھ کو یونہی ہے اس بسنتی پوش کا
جسم تو کیا زرد سب میرا لہو ہو جائے گا

آتش

سرخ و سپید رنگ سے ہوتا ہے آشکار وہ جسم نازنیں ہے عبیر و گلال کا

کرامت علی شہیدی

کہے ہے دیکھ مرے رنگ زرد کو وہ شوخ
شہیدی آج تو تم بھی منا کے آئے بسنت

کرامت علی شہیدی

کس طرح ہتھیلی پہ جمادے کوئی سرسوں
مشاطہ سے کب ہو کف دل دار بسنتی

امانت

کھیلتے ہیں نئی ہولی بت سفاک سے ہم
رنگ ہے خون کا اور زخم کی پچکاری ہے

مومن

واں تو ہے زرد پوش یہاں میں ہوں زرد رنگ
واں تیرے گھر بسنت ہے یاں میرے گھر بسنت

واجد علی شاہ اختر

روئے سیہ پہ غیر کے زردی سی چھا گئی
غصے میں خوب بکا اوڑایا گلال کا

عشقی

ہولی میں گلال ان پہ پڑا ہے یہ نہ سمجھو
خون دل عشقی سے یہ گلنار ہیں پلکیں

بحر

دوالی اس نے بھری[1] جان پوج بیٹھے ہم
چراغ گور ہمارا دیا ہے جمگھٹ کا

برق

اس کے حضور ابیر ہوا رنگ یاسمن
رنگت گلوں کی بن گئی بکا گلال کا

سرور (شاکر آباد شاگرد ناسخ)

پچکاریاں ہیں نور کی ہولی میں یہ کہوں
گر دیکھ لوں میں ان کی رنگیلی کلائیاں

بحر

تاثیر دیکھنا لب رنگین یار کی
ہولی کا جیسے کھیلتے ہیں ہر گلی میں رنگ

رشک

سال بھر تک نگہ بد سے وہ بت ہو محفوظ
لوگ ہولی سے نظر سب کی جلا لیتے ہیں

(ب) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندو مذہب اور مذہبی روایتوں سے ماخوذ ہیں:

اس ذیل میں جو تشبیہیں اور استعارے ملتے ہیں ان میں زیادہ عام یہ ہیں: محبوب کی آنکھیں مندر ہیں اور عاشق ان کا پجاری، تار زلف رشتۂ جنیو ہے، سرو جوگی ہے جو ایک پاؤں پر کھڑا یاد یار میں غرق ہے، عشق کے آنسو مالا ہیں جس پر وہ محبوب کے نام کا جاپ کرتا ہے، حلقۂ کاکل سے نظر آنے والے رخسار اماوس کی رات کا چاند ہیں اور دل کا داغ آتش فراق کے فروغ سے دیر کا

---

۱ دیوالی کی رات گھر کے ایک کونے میں نقش و نگار بنائے جاتے ہیں اور وہاں دیوالی یعنی لکشمی کی پوجا ہوتی ہے۔

چراغ معلوم ہوتا ہے۔ ٹھوکریں کھا کھا کر پیشانی پر جو زخم آیا ہے وہ مثال قشقہ کے باعث افتخار ہے۔ مرغ دلِ ناتوں ہے جو بتِ کافر کے ہاتھ میں مائل بہ شیون ہے اور عارض محبوب پوتھی ہے۔

قلی قطب شاہ

بت خانہ نین تیرے ہور بت نین کیاں پتلیاں
مجھ نین ہیں پجاری پوجا ادھان ہمارا

ولی

برہمن تجھ مکھ کوں دیکھا پاس ہندو زلف کے
زلف کے تاراں کوں جنیو کر کے(1) سمجھا برہمن

نین دیول میں یو پتلی ہے یا کعبہ میں اسود ہے
ہرن کا ہے یو نافہ یا کنول بھیتر بھنور دستا

کھڑا ہے راستی کے دم میں یک پگ پر(2) سوجیوں جوگی
ترے قد سوں لگا ہے دھیان سرو جوئباری کا

---

۱ جنیو کچے سوت کا وہ تاگا جو ہندوؤں میں برہمن کھتری اور ویش ذاتوں کے مرد پہنتے ہیں۔ ہندوؤں میں پیدائش سے موت تک جو سولہ رسمیں ضروری قرار دی گئی ہیں جنیو پہننا ان میں سے ایک ہے۔ اس رسم کے بعد ہی فرد اپنے ورن یعنی ذات میں راسخ سمجھا جاتا ہے۔ جنیو میں پانچ گانٹھیں ہوتی ہیں۔ پہلی گانٹھ دیوتاؤں کے احکام یا دھرم کی اور دوسری رشیوں منیوں وغیرہ کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے کی تلقین کرتی ہے۔ تیسری چوتھی اور پانچویں گانٹھیں فرد کے ان فرائض کی طرف اشارہ کرتی ہیں جو بالترتیب بزرگوں کی طرف (ورن) سماج کی طرف اور دیش (ملک) کی طرف واجب الادا ہیں۔ جنیو عام طور پر برہمنوں میں ۱۱ سال کی عمر میں کھتریوں میں ۱۳ سال کی عمر میں اور ویشوں میں ۱۵ سال کی عمر میں پہناتے ہیں۔

۲ ہندستانی نفس کش جوگیوں اور سنیاسیوں میں ایک پاؤں پر کھڑے ہو کر یاد خدا کرنے کا رواج عام ہے۔

جب سوں ورد زباں ہے نام موہن
اشک غلطاں ہیں ہاتھ میں مالا

سراج

رخسار یار حلقہ کاکل میں ہے عیاں
یا چاند ہے سراج اماوس[1] کی رات کا

تصور تجھ بھواں کا اے صنم سمرن ہوا من کا
سدا دیول کی پوجا کام ہے ہر یک برہمن کا

عشق کے مٹھ میں تصور اس غزالی چشم کا
عشق کے بیراگیوں کو مرگ چھالا[۲] ہو گیا

لگا کر راکھ جوگن ہوئی قمری باغ کو تج کر
مگر کوئی سرو قد کے واسطے چھوڑے ہے راج اپنا[۳]

تاجی

دشمن ہے دیں کا خال سیہ مکھ اپر ترے
ہندو سے کیا عجب ہے اگر کافری کرے

---

۱ اماوس کی رات چاند طلوع نہیں ہوتا۔ اس کی تاریکی کے باعث شاعر نے اسے کاکل کا مشبہ بہ ٹھہرایا ہے۔ ایسی سیاہ رات میں چاند کا نظر آنا منطق شعری کی رو سے پر لطف ہے۔

۲ ہندو مذہب میں یگیہ ہون پوجا اور تپسیا کے لیے جو لوازمات ضروری قرار دیے گئے ہیں، ہرن کی کھال ان میں سے ایک ہے۔

۳ سرو اور قمری فارسی شاعری کے موضوع ہیں۔ قمری کے رنگ سے اس کا راکھ لگانا مراد لیا گیا ہے اور سرو سے اس کے عشق کی بنا پر اسے جوگن کہا ہے۔ ایرانی اور ہندی موضوعات کے اشتراک سے تشبیہ کا لطف بڑھ گیا ہے۔

میر

گلے میں گیروی[۱] کفنی ہے اب میر
تمھاری میرزائی ہوچکی بس

مصحفی

اب تو آسن[۲] مار کر بیٹھے ہیں واں ممکن نہیں
مرگ چھالا اپنا کوئے دل براں سے اٹھ سکے

انشا

اے آتش فراق مرا بل بے سوز داغ
جھلکے ہے دل میں دور سے جوں دیر کا چراغ

حاصل کیا جو ہم نے قدم بوس پیر دیر
آئی صدائے عشق در سومنات[۳] سے

ناسخ

ہوگیا جوگی وہ قاتل پر ہے خوں ریزی وہی
بدلے مُندروں کے پڑے رہتے ہیں چکر کان میں

آتش

حاصل کیا ہے تونے صدقے سے اس قدر زر
سونے کے بت بندھے ہیں بازوئے برہمن پر

گھنشیام لال عاصی (شاگرد شاہ نصیر)

جو دل بدلے کوئی ہم سے تو ہم شیشہ بدلتے ہیں
نہیں ہم عورتوں کی طرح سے کروا[۴] بدلتے ہیں

---

۱ ہندوؤں میں فقیر، سنت اور سنیاسی گیروا لباس پہنتے ہیں۔

۲ آسن: سوت یا اون کی بنی ہوئی چوپہل بساط جس پر ہندو لوگ پوجا کرتے وقت بیٹھتے ہیں۔

۳ سومناتھ: شوجی کا ایک مشہور لنگ جو سوم دیو تا پتن (کاٹھیاوار) میں نصب کیا گیا تھا۔ محمود غزنوی نے ۱۰۲۴ھ میں حملہ کر کے اسے توڑ دیا اور اس کی ساری دولت لے گیا۔

۴ عورتیں کرواچوتھ کے تہوار پر کروا بدلنے کی رسم ادا کرتی ہیں۔

بحر

اگر آواگون سچ ہے تو پھر دونوں جنم لیں گے
سیہ گوں زلف سانپوں میں دل پر داغ موروں میں[1]

اے بتو! ہم بھی تو جانیں کہ جنم لیتے ہیں
تم میں سے کوئی صنم جان ہماری ہو جائے

دھاگا دیا بتوں نے خفا دیکھ کر مجھے
اٹھا جو میں جنیو کمر سے لپٹ گیا

سندر لال بسمل (شاگرد ناسخ)

یہ نہیں ناقوس[2] اے طفل برہمن ہاتھ میں
کر رہا ہے مرغ دل اپنا یہ شیون ہاتھ میں

جویا

پوتھی ہیں اے بت چالاک کہ قرآں عارض
دیکھا کرتے ہیں جو ہندو و مسلماں عارض

مہر

بخدا ہندو ہیں تیری بت مے خوار آنکھیں
نشے کے ڈورے نہیں یہ ہیں زنار آنکھیں

تصور اس صنم کا ہے ہمیں کعبے سے کیا مطلب
چراغ اپنا ہی داغ دل ہے جو مندر میں جلتا ہے

منھ نہ موڑو کہ ہوں اک بوسہ کا سائل تم سے
اے بتو دو کبھی للّلہ تو پرشاد مجھے

---

۱ ہندو آواگون (تناسخ) میں یقین رکھتے ہیں جس کی رو سے ہر شخص کو اپنے اعمال (کرم) کی سزا بھگتنے کے لیے دنیا (سنسار) میں بار بار جنم لینا پڑتا ہے۔
۲ ناقوس اور گھنٹال مندروں اور شوالوں میں پوجا کے وقت کا اعلان کرنے کے لیے بجائے جاتے ہیں۔

جارج پیش شور

مبارک تمھیں ڈپٹی صاحب نواسی
کہ پیدا ہوئی لکشمی یہ مقرر[1]

فراق

پو پھٹے وہ رنگ اپنا سر بسر بدلتی ہے
دیکھ رات کی جوگن کیا بھبھوت ملتی ہے

(ج) وہ تشبیہیں اور استعارے جو مذہب اور تیوہاروں کے علاوہ دیگر معاشرتی شعبوں سے ماخوذ ہیں:

محبوب کے دہن کو جلیبی، بوسہ کو گڑ اور موہن بھوگ اور لب کو بتاشہ کہا گیا ہے۔ آنکھوں اور پلکوں کو کٹاری، چھری، بان اور بھالے سے بھی تشبیہ دی جاتی ہے۔ محبوب کا رخسار کندن ہے۔ پنجہ حنائی پھلجڑی اور انگلیوں کی پوریں بونڈی اور گنڈیری ہیں۔ عاشق کا ویران دل اجڑا ہوا نگر ہے اور دل کا داغ شاہ عالم کا سکہ ہے۔ زمانے کی گردش ہنڈولہ ہے۔ عاشق کٹی ہوئی پتنگ ہے۔ معشوق سپیرا ہے اور اس کا انداز دل ربائی نٹ کی کلا ہے جو کام کر جاتی ہے اور نظر نہیں آتی۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار

قلی قطب شاہ

اس ادھر انگے معانی گڑ کے تیں منگتا کھڑا
منگتا ہووے یا بگالیاں سوں جواب آلود[2]

---

۱ از قطعہ تہنیت برائے طامس ہدرلی رئیس میرٹھ (دیوان شور، پنجم ص ۲۳۴) لچھمی = لکشمی، ہندوؤں میں بیٹی کی ولادت پر کہا جاتا ہے لچھمی آئی ہے یعنی ہر بیٹی اپنا بخت ساتھ لاتی ہے، لکشمی استعارہ ہے مبارکی اور خوشحالی سے۔

۲ معانی (قلی قطب شاہ کا تخلص) ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے۔ عاشق تمھارے گڑ جیسے میٹھے لب کے ایک بوسہ کا سائل ہے۔ ہوسکے تو مراد پوری کرو ورنہ گالی ہی سے جواب دے دو (کیونکہ محبوب کی گالی بوسہ سے کم شیریں نہیں)

تیرے تل ہیں میرے دل کنٹھمال کے موتی صحی
کرتا ہوں تسبیح اس موتیاں کا تم آکھو حدیث

تو نازکی سوں جانو ناکس کا کھلا کے دل
پیشانی ٹیکا لائے ہیں سیندور جیوں سرنج

ولی

اے شکر لب قند سوں تجھ لب کی باتاں ہیں لذیذ
حرف تیز اس کے ہیں جیسے حلوۂ سیوہاں لذیذ

لیا ہے گھیر تجھ زلفاں نے تیرے کان کا موتی
مگر یہ ہند کا لشکر لگا ہے آ ستارے کوں[1]

غنیم غم کیا ہے فوج بندی عشق بازاں پر
بجا ہے آج وہ راجا اگر نوبت بجا نکلے

کرتا ہوں جاں سپاری کتھی ہیں ہاتھ جس کے
کرنے کوں دل کا چونا آتا ہے پان کھاکر

دیکھے سوں تجھ لباں کے اوپر رنگ پان آج
چونا ہوئے ہیں لالہ رُخاں کے پران آج

غمزاں کی فوجاں باندھ کر آئے ہیں راوت[2] نین کے
ہر مو پلک کے ہاتھ میں ان کے سو جوں بھالا ہوا

---

۱ یہاں لفظ ستارے میں ایہام ہے۔ زلفوں کو ہند کے لشکر سے تشبیہ دی ہے اور ستارہ موتی کی رعایت سے آیا ہے۔ لیکن ستارے سے مراد مہاراشٹر کا علاقہ "ستارہ" بھی ہے۔ یہ شیواجی کا وطن تھا۔ مغل فوجوں کی اس پر چڑھائی مشہور ہے۔

۲ راوت ہندی میں بہادر، جری اور دلیر کو کہتے ہیں۔ راج پوتوں میں راوت ایک ذات ہے۔

حاتم

لگائی ہے ترے در پر ملنگوں کی طرح دھونی
نکل پردے سے ٹک باہر کھڑا ہوں منتظر کب کا

فائز

گل سیں میٹھا ہے بوسہ اس لب کا
اس جلیبی میں قند و شکر ہے

بھواں تیری شمشیر و زلفاں کمند
پلک تیری جیسے کٹاری لگے

سودا

یہ کس کے اب صف مژگاں نے دل کو دی ہے شکست
کہ اشک پھرتے پھرے ہیں بہیر[1] سے دل میں

میر

ہو کے اس کے شربتی لب سے جدا
کچھ بتاشا سا گھلا جاتا ہے جی

اس کے گئے پہ دل کی خرابی نہ پوچھیے
جیسے کسو کا کوئی نگر ہو لٹا ہوا

سراج

کیسری جامہ بدن میں اس کے دیکھ
دل ہمارا دھول دھانی ہوگیا

پتلی ہماری نین جھروکے میں بیٹھ کے
بیکل ہو جھانکتی ہے پیارا کب آئے گا

ا فوج کے پیچھے پیچھے جانے والے شاگرد پیشہ لوگ۔ اس میں لشکری آدمیوں کی بیویاں ہر قسم کے دکاندار ڈیرہ خیمہ وغیرہ داخل ہے۔

مصحفی

داغوں سے مرے بوئے اگر کیوں کہ نہ آوے
میں سوختہ ہوں اس کے لباس اگری کا[1]

اس نازنیں کی باتیں کیا پیاری پیاریاں ہیں
آنکھیں ہیں جس کی چھریاں زلفیں کٹاریاں ہیں

آشفتہ (بھورے خاں)

یوں کاندھے پہ زلفیں اس کی بل کھاتی ہیں وقت خرام
مارسیہ کو ڈال گلے میں جیسے سپیرے پھرتے ہیں

نظیر

کیا کھیلتا ہے نٹ کی کلا آنکھوں آنکھوں میں
دل صاف لے گیا ہے جو پوچھا تو نٹ گیا

میں ہوں پتنگ کاغذی ڈور ہے اس کے ہاتھ میں
چاہا ادھر گھٹا لیا چاہا ادھر بڑھا لیا

شیر علی افسوس

نہ لگا نیزہ ہے نہ بھالا ہے
تری پلکوں نے مار ڈالا ہے

امانت

رنگ رخسار کا شعلہ جو بھڑک جاتا ہے
آتش حسن پہ کندن سا دمک جاتا ہے

---

۱ اگر کی خوشبو کو ہندو مقدس خیال کرتے ہیں اور پوجا پاٹھ، آرتی اور ہون کے وقت اسے جلانا ضروری سمجھا جاتا ہے۔

ناسخ

رنگ تو کیا کٹ گئے ہیں دیکھنے والوں کے سر
تیغ سی ہے چال اس محبوب چوسر[1] باز کی

سحر

جھاں دست رنگیں کو دھونے لگے
ہر انگلی ہوئی پھلجھڑی ہاتھ میں

شہیدی

تصرف سے جنوں کے بعد مردن بھی رہا چمکا
مرا داغ جگر سکہ ہے گویا شاہ عالم کا

بے اختیار جی میں یہ آتا ہے توڑ دوں
پر ہائے کیا کروں کہ ہے اس کا پتنگ دور

صبا

گردش سے زمانہ کبھی خالی نہیں رہتا
کس دن تہ و بالا یہ ہنڈولہ نہیں ہوتا

شعور (شاگرد مصحفی)

بوسہ بازی رہ گئی چوپڑ[2] الٹ دی اے شعور
یار سے تکرار پانسے پہ رہی ہر ہاتھ میں

مہر

پاجامہ گلبدن کا پہن کر دکھاتے ہو
ماریں کٹاریاں نہ ستم گار بن کے پاؤں

محسن (شاگرد وزیر)

وہ کنھیا ہے تو اے زہرہ جبیں گر منھ لگائے
بانسلی بن جائے حقے کی نگالی ہاتھ میں

---

۱ چوسر باز = چوسر کھیلنے والا، چوسر ایک مشہور ہندستانی کھیل ہے جسے بساط پر گوٹوں کے ذریعے کھیلتے ہیں۔
۲ چوپڑ اور چوسر ایک ہی کھیل کا نام ہے۔

بحر

نوبت سنی نہ صبح شب وصل یار کی
ٹکرا کے سر کو مر گئے پہلی ٹکور[1] پر

ہلال

سوا ہیں بونڈی سے اے شکریں دہاں پوریں
بنیں مٹھائی ہیں گویا گنڈیریاں پوریں

شفیق (شاگرد قلق)

پرتو سے اس کی مانگ میں سیندور بھر گیا
سر پہ حنائی رکھا جو اس نے اٹھا کے ہاتھ

ساحل (شاگرد رشک)

دن رات دیکھتا ہوں جو گیسوئے یار کو
کاجل کی طرح رہتی ہے آنکھوں میں شام زلف

قدر

تلوار تولتے ہوئے شانہ اتر گیا
کیا تولہ ماشہ ہے مرے جلاد کا مزاج

منیر

پچیسی[2] بہت کھیلتے ہو غیر سے اے جان
کوڑی کی نہ ہو جائے کہیں بات تمھاری

آئی قیامت آپ کی تکل[3] اگر لڑی
قرطاس صبح حشر ہے کاغذ پتنگ کا

---

۱ ٹکور، ضرب، چوٹ، دھکا۔
۲ چوسر کے ایک کھیل کا نام ہے جو پانسوں کے بجائے سات کوڑیوں سے کھیلا جاتا ہے۔ شطرنج کی طرح اسے بھی بساط پر گوٹوں یعنی نردوں سے کھیلتے ہیں لیکن اس کا داؤ کوڑیاں پھینکنے سے نکلتا ہے مہروں کے چلنے سے نہیں، چونکہ اس کے ہر طرف میں ۲۴ خانے اور ایک سب سے بڑا بیچوں بیچ ہوتا ہے اس لیے اسے پچیسی کہتے ہیں۔
۳ ایک قسم کا دو کاپوں والا پتنگ جس کا سر تکنہ سے اور پیٹا تیتری سے مشابہ ہوتا ہے۔

عطا حسین کریم (شاگرد تسلیم لکھنوی)

ہے فروزاں جو کنول لالہ صحرائی کا
عرس جنگل میں ہے شاید کسی سودائی کا

مہر

جدا ہے نعمت دنیا سے لذت ایک بوسہ کی
وہ جوگی ہو گیا جس نے یہ موہن[1] بھوگ چکھا ہے

اثر

تو وہ طوفان قہر ہے جوڑا
گانٹھ بس کی ہے زہر ہے جوڑا

فراق

ہے حسن سدا بہار اے دل
تو عشق سدا سہاگ بھی ہے

(۲) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندستانی نباتات سے ماخوذ ہیں:

اردو کے غزل گو ہندوستان کے کوہ و دشت اور پھل پھول وغیرہ کی طرف سے زیادہ تر آنکھیں بند کیے ہوئے ہیں۔ انھوں نے غزل کی تشبیہوں اور استعاروں میں ان سے فائدہ اٹھایا ہے گو بہت کم۔ چہرے کو کھلے ہوئے کنول سے، سورج مکھی سے اور سیوتی کے پھول سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ محبوب کے رخسار نارنگی ہیں اور اس کا شباب اٹھتی ہوئی کونپل ہے۔ اس کے پیرہن کی بو پر کیوڑے، کیتکی اور رابیل کی خوشبو کا شبہ ہوتا ہے۔ ناک چمپا کلی ہے، زلفیں بیل ہیں اور قد بوٹا سا، یا پھولوں کی لچکتی ڈالی جیسا ہے۔ شرم و حیا کی وجہ سے اسے لاجونتی کا پھول کہا جاتا ہے۔ پھولی ہوئی سرسوں کو دیکھ کر عاشق کو اپنا زرد رنگ یاد آتا ہے اور ٹیسو کے پھولوں سے آتش عشق دونی ہوتی ہے۔

---

۱ حلوہ، پرشاد

قلی قطب شاہ

سورج مکھ پھول پر مکھیے ہیں عنبر پھول کیتل کے
نپائے بو عجب پھولاں سو مشکیں کیسی اچپل کے

———

جوبن جیسے کمل اوپر بھونر بھٹیں ہیں یا وہ
پہنے بیٹھے ہیں کنڈل کر جو دیکھیا ایسی مالاں کے

ولی

ہوا ہے رشک چنبیے کی کلی سوں نظر کر تجھ قبائے صندلی کوں

———

مرے ویرانے دل میں اے پری رو شکار آکر کرو یہ کدلی[1] بن

———

اے زہرہ جبیں کشن ترے مکھ کی کلی دیکھ
گاتا ہے ہر اک صبح میں اٹھ رام کلی[2] کوں

———

ترے مکھ کا دوانا ہو چمن میں گیا ہے پھول چمپا بھول مالی

———

گھنالے بال بالے کے بلا کی بیل ہیں گویا
جنم عاشق کشی کرنا سکھی کے کھیل ہیں گویا

———

تجھ مکھ کا رنگ دیکھ کنول جل میں جل گئے
تیری نگاہ گرم سوں گل گل پگھل گئے

شاہ حاتم

نشے میں سرخ ہیں اس طرح سے تیری چشم (کذا)
گویا کھلا ہے کنول لال لال آنکھوں میں

---

۱ کدلی بن، کیلے کا جنگل
۲ رام کلی ایک ہندستانی راگنی کا نام ہے۔ یہاں رام کلی اور مکھ کی کلی میں رعایت لفظی ہے۔

ناجی

روئے روشن کی جو کوئی یاد میں مشغول ہے
مہر اس کے روبرو سورج مکھی کا پھول ہے

تاباں

آنے کی جب خبر میں سنتا ہوں ہر فصل کی
ٹیسو(۱) کی طرح آتش لگتی ہے میرے تن میں

سودا

سبزی وسمہ کی سیہ گر نہ کرے شیخ کی ریش
کیا تماشا ہو کہ سوئے(۲) کاسا وہ ساگ لگے

ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ نین ہیں کہ جن سے یہ جنگل ہرے ہوئے

میر

ان گل رخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

آلودہ خوں سے ناخن ہیں شیر کے ہر اک سو
جنگل میں چل بنے تو پھولا ہے زرد ڈھاکا(۳)

سواد شہر میں چل پھولی زرد سرسوں ہے
ہوا ہے عشق ہی کل زرد کیا بہار ہے آج

---

۱ پلاس کا پھول یا ڈھاک کا پھول جس کا رنگ سرخ ہوتا ہے۔
۲ ایک خوشبودار ساگ
۳ ڈھاک کے پھول نہایت سرخ ہوتے ہیں جن سے سارا جنگل سرخ نظر آتا ہے۔

یقین

جب یقیں بہتر نہیں ہے اس سے جل مرنے کی طرح
کیا ہی پھولا ہے پلاس اور لگ رہی ہے بن کو آگ

تاباں

کٹ گیا دیکھ رنگ برگ کنول　　کف پائے نگار کی صورت

محمد امان نثار

خون جگر سے مژگان یوں سرخ ہورہے تھے
جنگل میں جیسے یارو پھولا ہوا ہو ڈھاکا

شیر علی افسوس

آیا ہے اس صبیح کی چہرے پہ یہ عرق
یا سیوتی کے پھول پہ چھڑکا گلاب ہے

مصحفی

ترے نخل حسن کی کونپلیں ابھی ناشگفتہ ہیں اے پری
جو نسیم آئی ہے اس نے بھی انھیں کچھ سمجھ کے چھوا نہیں

نے گل نہ یاسمن کے صدقے　　چمپا سے ترے بدن کے صدقے

کل دیکھتے ہی ہم انھیں بے ہوش ہوگئے
آنکھوں نے اس کی ہم کو دھتورا(۱) کھلا دیا

میں حسن صندلی کا ہوں عاشق کہ آئے ہے
بو سیوتی کی اس گل نازک بدن کے بیچ

انشا

کھنچتا ہے آپ کو دور اس قدر کیوں آفتاب
سایہ کیا سورج مکھی کا ہے کسی رخسار پر

۱　دھتورا ایک خاردار زہریلا پودا اور اس کے پھل کا نام۔ کہا جاتا ہے کہ اس کا بیج کھانے سے انسان پاگلوں کی طرح باتیں کرنے لگتا ہے۔

باغ جہاں میں فتنۂ محشر سے کم نہیں
بالشت بھر زمیں سے جو بوٹا بلند ہے

آئینہ میں عکسِ چشمِ یار کا عالم نہ پوچھ
دیکھ لے آتش کنول پھولے ہوئے تالاب میں

باغ امید میں یوں ہے چمن یاس کی باس
جوں بہم ہووے گلاب اور اناس کی باس

کل تجھ کو دیکھتے ہی لجالو(۱) کی طرح سے
یکبارگی سمٹ گئی اس انجمن کی بیل

نرگس میں کیتکی میں نہ رائبیل میں کہیں
جو باس ہے رچی ہوئی اس پیرہن کے ساتھ
چنپا میں موگرے میں مدن بان میں کہاں
ہے نازکی کی تہ سی جو ایک اس کے تن کے ساتھ

شاہ عالم آفتاب

سورج مکھی کیا ہے اس آفتاب رو نے
اُودھر کو دل پھرے ہے جیدھر کو یار تو ہے(۲)

نظیر

سرخ گالوں پہ جو ہم کرتے ہیں اس گل کے نگاہ
پڑی نارنگیاں ٹپکے ہیں ہزاروں دل خواہ

---

۱ لاجونتی یا چھوئی موئی۔
۲ مشہور ہے سورج مکھی کا منھ سورج کی طرف رہتا ہے۔

دیکھ کر کرتی گلے میں سبز دھانی آپ کی
دھان کے بھی کھیت نے اب آن مانی آپ کی

امانت

زرد چہرہ ہے مرا دیدۂ پرآب کے پاس
کھیت سرسوں کا ہے پھولا ہوا تالاب کے پاس

قد جو بوٹا سا ترا سرو رواں یاد آیا
غش پہ غش مجھ کو چمن میں تہ شمشاد آیا

کسی محبوب کا بوٹا سا قد آنکھوں میں پھرتا ہے
چمن میں دیکھ کر اے دل سوئے شمشاد کیا کیجیے

منو لال صفا (شاگرد میر)

شکر و تل ہیں ترے لعل لب و خال سیاہ
ان کے ہم ذائقہ ہو تل شکری کا منہ کیا

شاہ نصیر

عکس شعاع نہیں یہ بیل چنبیلی لپٹی ہے
سرو چمن سے کیا ہے پیدا سر پہ طرہ ہار گلے میں

فیض دکنی

بوٹی بوٹی میں اس کی چھل بل ہے
ابھی اٹھتی ہوئی وہ کونپل ہے

افعی کا کل نظر آتے ہیں لہراتے ہوئے
کیا دل ویراں ہمارا کیوڑے کا بن ہوا[1]

---

1 کہا جاتا ہے کہ سانپ کیوڑہ کی خوشبو پر عاشق ہے۔

آتش

اونچا ہو لاکھ تاڑ سے بھی سرو چار ہاتھ
رتبہ بلند ہے ترے قد کا ہزار ہاتھ

ہمیشہ جوش گریہ سے رہا پانی میں اے آتش
کبھی تازہ نہ لیکن اپنے دل کا یہ کنول پایا

خلیل (دوست علی، شاگرد آتش)

گل فندقیں ہیں زرد حنا موتیا کے پھول
گلدستۂ جناں ہیں ترے اے نگار ہاتھ

محسن

دیں حسن کے چمن میں نہ کیوں کر بہار دانت
کلیاں ہیں موتیے کی یہ اے گل عذار دانت

عباس (شاگرد وزیر)

کمھلا گئے لجالو[1] کے مانند چھوتے ہی
نازک ہیں اس قدر مرے نازک بدن کے پاؤں

بوٹا سا قد وہ گلشن عالم کی ہے بہار
گل برگ تر کے ہاتھ ہیں برگ سمن کے پاؤں

اسیر

شرمِ حسن ایسی ہے میں ہاتھ لگاؤں جو کبھی
دامن اس گل کا سمٹ جائے لجالو ہوکر

مہر

اس دل نے ہم کو آنکھوں سے طوفاں دکھا دیا
کیا جانتے تھے ہم کہ سمندر کنول میں ہے

---

۱ لجالو (لاجونتی یا چھوئی موئی) ایک پودے کا نام جو کسی کے ہاتھ لگانے یا گرم ہوا کے مس کرنے سے مرجھا جاتا ہے۔

شور

ہوا ہے جسم اپنا ناتواں اور چہرہ زرد ایسا
کہ پھولوں میں بھی سرسوں کی جو رنگت ہو تو ایسی ہو

منیر

نیلوفر آنکھ ہے مرے دریائے حسن کی
شب رنگ مردمک نہیں بھونرا کنول میں ہے

برق دہلوی (شاگرد ناسخ)

جسم لطیف یار میں خوشبو دلہن کی ہے
گل سے کہیں زیادہ کلی پیرہن کی ہے

ذکی (شاگرد رشک)

کیوں کر نہ کہیے سانپ چنبیلی کا پھر اسے
اے جان تو جو پھولوں میں اپنی بسائے زلف

امیر

ابھی اس نونہال پر عالم   باغ باں ہے نکلتی کونپل کا

شوق

سبزۂ خط نے بڑھا دی ترے عارض کی بہار
تھا جو لالہ کا چمن کھیت ہے ان دھانوں کا

فراق

صاف افق مہک اٹھا کھل اٹھا لہلہا اٹھا
جیسے کھلا ہوا کنول صبح کی تازگی تو دیکھ

(۳) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندستانی حیوانات اور چرند و پرند سے متعلق ہیں

معشوق کا انداز خرام مور سے ملتا جلتا ہے، یہ ہنس کو شرماتا ہے اور ہاتھی کی چال کی یاد دلاتا ہے۔ پلکیں بھونرے ہیں جو مکھ کنول پر جھک گئے ہیں۔

زلفیں ناگنیاں ہیں جو صندلی جسم کو لپٹی ہیں، چشمہ بدن پر پیاسی ہیں یا کنڈل مارے (جوڑے کی شکل میں) خزانۂ حسن (چہرۂ معشوق) کی نگہبان بنی بیٹھی ہیں۔ عاشق چکور ہے، معشوق چاند اور معشوق کی مانگ کے موتی بگلوں کی قطار ہیں جو سیاہی مائل آسمان پر مائل پرواز نظر آتی ہے۔ یہ شعر دیکھیے:

محمد قلی قطب شاہ

تیری نیہہ کا منج کو بچھو لڑیا مرے سب ہی تن میں بس اس کا چڑیا(۱)

تجھ مکھ کمل پہ پھرتا ہے بھونرا ہو کر اکاس
دیوے پہ جوں پتنگ پھرے بے خبر اکاس

لٹکتے جب چلے سودھن سکے ہیں چال ہنس کی کاں
بنے بن پھول سب بھریئے جو ہنس کر بات بولی جوں(۲)

ولی

چلنے منے اے چنچل ہاتھی کوں لجاوے توں
بے تاب کرے جگ کوں جب ناز سوں آوے توں

خوشبو بدن پہ تیری زلفاں نہیں ہیں چوندھر
کالے بجھنگ مل کر گھیریں درخت صندل

یہ سیہ زلف تجھ زنخداں پر ناگنی جیوں کنوے پہ پیاسی ہے

فائز دہلوی

ترچھی نظراں سوں دیکھنا ہنس ہنس
حور سے چال تجھ پیاری ہے

---

۱ محبت کی بے قراری کو بچھو کے ڈنک سے تشبیہ دی ہے۔
۲ محبوب نے یہ مٹک کے چلنے کا انداز ہنس سے کب سیکھا ہے محبوب ہنس کر بات کرتا ہے تو گویا پھول جھڑتے ہیں۔

ان چکوروں سے دور رہ اے چاند
قولِ عشاق کا نمازی ہے

سودا

خیال زلف کو تیرے نکلنے دوں نہ میں دل سے
یہ کالا ہے کہ جب تو بنی سے نکلا بند کیوں کر ہو

اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
بپھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

کھنجن[1] سے تجھ نین کو تشبیہ کیوں کہ دیجے
وہ تو چنا کرے ہے ان کے سدا مولے[2]

یقین

کس کا ماتم ہے یقیں کیوں اس طرح روتا ہے ابر
کوکتی ہیں کوئلیں اور شور یوں کرتے ہیں مور

اثر

تیرے مکھڑے کو یوں تکے ہے دل
چاند کے جوں رہے چکور لگا

نہیں یہ زلف اژدہا ناگن ہے
ہر خم و پیچ میں جدا من[3] ہے

---

۱ کھنجن ایک موسمی چڑیا ہے جو میدانی علاقوں میں صرف جاڑوں میں نکلتی ہے۔ اس کی آنکھیں نہایت دلکش ہوتی ہیں۔ ہندی شاعری میں محبوب کی آنکھوں کو کھنجن، مین (مچھلی) اور مرگ (ہرن) کی آنکھوں سے تشبیہ دینا عام ہے۔

۲ ممولہ ایک چھوٹا سا پرندہ ہوتا ہے جس کے پیٹ پر کالی دھاریاں ہوتی ہیں۔ ممولے چننا بیگماتی محاورہ ہے۔ آنکھوں پر رکھنا خاطر کے مارے بچھے جانا۔

۳ من ایک سبز یا خاکستری رنگ کا پتھر ہوتا ہے جو اکثر بڑے سانپوں کے مغز یا کھوپڑی سے نکلا کرتا ہے۔ اس کی نسبت مشہور ہے کہ سانپ اندھیری رات میں اسے منھ سے باہر نکال کر رکھ دیتا ہے اور اس کی روشنی میں دور تک پھرتا رہتا ہے۔

سراج

ترے دیکھے چکوروں کی نہ ہو کیوں آرزو حاصل
ہوا عالم میں روشن چاند پورا حسن کے گھن کا

مصحفی

شمس و قمر نے دیکھ لیا کیا اس کے گورے مکھڑے کو
کوٹھے پر دن رات پڑے جو چیل سے یوں منڈلاتے ہیں

آتش

دیکھے جو تل کسی کی نازک کلائیوں کے
بھونروں کو میں نے سمجھا شاخِ گلِ سمن پر

جو چھیڑا گیسوئے عنبریں کو تو سانپ کھیلا فسوں سے گویا
لیا جو چشم سیہ کا بوسہ شکار میں نے کیا ہرن کا

کسی چشم سیاہ کا جب ہوا ثابت میں دیوانہ
تو مجھ سے مست ہاتھی کی طرح جنگلی ہرن بگڑا

نظیر

ناگن ہے بنی زلف کی دل کیونکہ نہ ڈر جائے
یہ کاٹ بھی کھاوے جو کسی کو تو مکر جائے

گویا (فقیر محمد)

زلف نے نقد دل کیے ہیں جمع اب تو یہ سانپ کوڑیالا ہے[1]

وزیر

دام کاکل میں نہ مچھلی کفِ رنگیں کی پھنسے
ہاتھ یوں رکھ کے نہ بیٹھا کرو جاناں سر پر

---

1 ایک قسم کا سفید چتیوں والا نہایت زہریلا سانپ

امانت

گرمی گرمی کر کے شب کو باندھ لی بس اس نے زلف
کیا ہی منتر مار کے منھ ہم نے موڑا سانپ کا

ہے یاد زلف میں دل پرداغ منتشر
کالی گھٹا کے شوق میں کھولے ہے مور پر[1]

دیدۂ تر میں مرے پھرتی ہیں زلفیں یار کی
دیکھ لو پانی میں لہراتا ہے جوڑا سانپ کا

منتظر (شاگرد مصحفی)

قدرت یہ خدا کی ہے کہ اس گول بدن پر
باریک کمر اس کی ہے جوں مور کی گردن

ہلال (شاگرد رشک)

یہ چوٹی ٹلتی نہیں ہے جو کالی ناگ کی طرح
بنی ہے گنج زر حسن کیا تمھاری پیٹھ[2]

کوثر (شاگرد ناسخ)

اس کے جوڑے کو بھلا کیوں کر لگاؤں ہاتھ میں
سانپ کنڈلی مارے بیٹھا ہے وہاں بالائے سر

ذکی (شاگرد رشک)

کیوں کر نہ کہیے سانپ چنبیلی کا پھر اسے
اے جان تو جو پھولوں میں اپنی بسائے زلف

سخن (رام دیا) (شاگرد ناسخ)

آنکھوں کو تیری دیکھ کے بھولے ہیں چوکڑی
اٹھتے نہیں ہیں دیکھ لے ظالم ہرن کے پاؤں

---

۱ کوئل کی طرح مور بھی برسات میں بہت خوش ہوتا ہے۔ یہ ساون کے مہینے میں عموماً پرافشاں رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

۲ مشہور ہے کہ سانپ گنج زر پر بیٹھتا ہے، پیٹھ کو برنائے حسن و صباحت گنج زر سے استعارہ کیا ہے۔

وقار[1]

دیکھ کر یار سمٹنے لگے لٹ دھاری سانپ
ہوں دوپٹہ سے جو بکھرے ہوئے باہر گیسو

مغموم[2]

جھوم کر بادل ڈراتا ہے مجھے جوں فیل مست
دل کا بچنا ساقیا اس وقت تیرے ہاتھ ہے

جلال

دم رفتار الجھتے زلف میں موتی کے جھالے ہیں
تمھارے گیسوؤں کے سانپ اب تو کوڑیالے ہیں

حافظ[3] سہارنپوری

اس زلف کی ناگن سے سپیرا بھی ہے ناچار
پاتا ہے جڑی بوٹی تو منتر نہیں پاتا

بہت سپیرے مرے جس کے سونگھ جانے سے
سمجھ نہ زلف سیہ اس کو ہے وہ کالا ناگ

غم بتاں میں مرے جو کوئی سمجھ اسے ہنس
بغیر درد مرے جو کوئی سمجھ لے کاگ[4]

---

۱ راجہ کشن کمار رئیس مراد آبادی، صاحب دیوان تھے۔ ۱۸۸۵ تک بقید حیات تھے۔ تذکرہ آثار الشعرائے ہنود ۱۳۷

۲ لالہ رام جس مغموم (منشی مستر جان سین صاحب کے) باشندہ لکھنؤ "تذکرۂ محسن ص ۲۱۴)

۳ پورا نام حضرت علی دینا شاہ ہے۔ ۱۲۱۱ میں ضلع سہارنپور میں پیدا ہوئے۔ سلسلہ نسب پانچویں پشت میں حضرت سید شاہ ابوالمعالی انبٹھوی سے ملتا ہے۔ دہلی کے ایک سالک مجذوب دین علی شاہ کے مرید ہوئے۔ شاعری میں تلمذ اور سنہ وفات کا حال معلوم نہ ہو سکا۔ ان کا دیوان جو ۲۰۸ صفحات پر مشتمل ہے مطبع زبان پریس آگرہ سے ۱۹۱۹ میں دوسری مرتبہ چھپا تھا۔

۴ ہنس کو مقدس اور کوے کو منحوس خیال کیا جاتا ہے۔

(۴) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندستانی موسموں سے متعلق ہیں:

اس سلسلے میں زیادہ تر تشبیہیں برسات کے "باد و باراں" اور "ساون کی جھڑی" سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ ہوں:

سودا

ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ نین وہ ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے

ہے ضعف سے یوں نالہ ترا رونے میں سودا
ساون میں پپیہے کی ہو جوں ٹیر ہوا پر

میر

تری زلف سیہ کی یاد میں آنسو جھمکتے ہیں
اندھیری رات ہے برسات ہے جگنو چمکتے ہیں

یقین

ابر جیسے مست کو شورش میں لاوے دل کے بیچ
مچ گئی اک بار ان بالوں کے کھل جانے میں دھوم

سراج

گھٹا، غم، اشک، پانی، آہ، بجلی
برستا ہے عجب برسات تم بن

مصحفی

کم ہووے نہ عاشق کا کبھی اشک کا باراں
ممکن ہی نہیں کھولے یہ ساون کی جھڑی آنکھ

نہ ساون کرے پھر برسنے کا دعویٰ
جو یہ دیدۂ تر کبھی تار باندھے

جرأت

اشک ساون کی سی جھڑیاں وہ لگاتے ہیں کہ آہ
اپنے ہم سایہ کے ہوتے نہیں پرنالے خشک

یاد کر وہ حسن سبز اور انکھڑیاں متوالیاں
کاٹتے رو رو کے ہیں ساون کی راتیں کالیاں

شاہ نصیر

عالم تو دیکھ بکھری ہوئی زلفِ یار کا
رکھتا ہے لطف ابر سے پڑنا پھوار کا

ناسخ

برسات پہ موقوف اگر بادہ کشی ہے
کہیے تو لگا دے ابھی ساون کی جھڑی آنکھ

آتش

ہوتا ہے آہِ سرد سے یوں اپنے دل میں درد
پروا ہوا میں دکھتی ہے جیسے بشر کی چوٹ

واجد علی شاہ اختر

بدلی میں جو وہ برق چمک جاتا ہے آکے
فی الفور لگا دیتی ہے ساون کی جھڑی آنکھ

امانت

اے فلک محتاج ہم ہے کش نہیں برسات کے
لگ گئی جس دم جھڑی اشکوں کی ساون ہوگیا

ہل چل مرے اشکوں کی زمانے میں پڑی ہے
جھالے ہیں نہ بھادوں کے نہ ساون کی جھڑی ہے

قلق

سیندور[1] اس کی مانگ میں دیتا ہے یوں بہار
جیسے دھنک نکلتا ہے ابر سیاہ میں

مومن

بس کہ میں سارے برس روتا رہا غم میں ترے
جیٹھ اور بیساکھ کا بھی چاند ساون ہو گیا

سحر

دیدۂ تر کی سفیدی و سیاہی سے کھلا
دونوں آنکھیں ہیں مری بھادوں کے دن ساون کی رات

خس کے بنگلے تک اگر عاشق گریاں پہونچے
عین گرمی میں دکھاوے تمھیں برسات کا لطف

نامعلوم

عرق آلود گردن زیر کاکل یوں دمکتی ہے
اندھیری رات ہے برسات ہے بجلی چمکتی ہے

سلطان

کھل جاتی ابھی چشم فلک دیکھے جو آنسو
خاطر میں کہاں لاتی ہے ساون کی جھڑی آنکھ

منیر

مزا برسات کا چاہو تو ان آنکھوں میں آ بیٹھو
سپیدی بھی سیاہی بھی شفق بھی ابر باراں بھی

طالب (شاگرد منیر)

تیری مستی کے تصور میں رواں ہیں ایسی
دیکھ لے چھائی ہے ساون کی گھٹا آنکھوں میں

---

1 سہاگن عورتوں میں مانگ میں سیندور لگانا سنگار کا ضروری حصہ ہے۔ یہ سہاگ کی نشانی سمجھا جاتا ہے۔

حالی

وصل کے ہو ہو کے ساماں رہ گئے
مینھ نہ برسا اور گھٹا چھائی بہت

(۵) وہ تشبیہیں اور استعارے جن میں ہندستانی دریاؤں کا ذکر ملتا ہے

میر

وہ دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں
سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دوآبہ

یا خدا میر کی آنکھوں کو دوآبہ کردے
اور بینی کا یہ عالم ہو کہ تربینی ہو

بقا

سیلاب سے آنکھوں کے رہتے ہیں خرابے میں
ٹکڑے جو مرے دل کے بستے ہیں دوآبے میں

شاہ کمال الدین[1] حسین کمال

ماجرا مرے اشک جاری کا
سیلِ دریائے گنگ سے پوچھو

مہر

رکھتے ہیں تہری کم توئی انگرکھوں میں حسین
یا اتر آئی ہیں تربینی[2] میں پریاں تا کمر

---

۱ ان کا قلمی دیوان کتب خانۂ انجمن ترقی اردو علی گڑھ میں موجود تھا۔ یہ جرأت کے شاگرد تھے اور غالباً حمید عبدالقادر ولی ناگوری مانک پوری کے گھرانے کے بزرگ تھے۔

۲ الہٰ آباد کا وہ مقام جہاں گنگ و جمن کا سنگم ہوا ہے۔ ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ دریائے سرسوتی یہاں زمین سے نیچے مخفی طور پر بہتا ہے۔ اس رعایت سے اس مقام کو تربینی یعنی تین دریاؤں کے ملنے کی جگہ کہتے ہیں۔

دیبی پرشاد سحر

دھار میں جمنا کے عالم ہے چھرے کی دھار کا
گھاٹ متھرا کا نہیں یہ گھاٹ ہے تلوار کا

عشقی

حلقے بالوں کے بھنور قطرے پسینے کے حباب
مچھلیوں کو ہے مہیا لطف دریا آب میں

فراق

بے لنگر ہے پریم کی کشتی
روپ بھی ہے چڑھتا دریا سا

(۶) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندستانی شہروں، مقامات اور یہاں کی مشہور اشیا سے متعلق ہیں:

ان میں زیادہ پرلطف اور باثر یہ ہیں۔ کوچہ یار کشمیر اور کاشی ہے۔ محبوب کی نگاہ کا جادو سحر بنگالہ ہے، دل سخت بیجاپور کا گڑھ ہے، دہن مچھی بھون ہے، ملاحت کے اعتبار سے محبوب سانبھر کی کان ہے اور اس کے عارض کی بہار شام اودھ اور صبح بنارس کو شرمندہ کرتی ہے۔ روتے رہنے کی وجہ سے عاشق کا چہرہ سیلاب زدہ علاقہ معلوم ہوتا ہے اور دیدۂ گریاں نہر اور دل خراب دہلی شہر ہے:

ولی

ولی کے دل کو یوں ہوتی ہے راحت تجھ گلی بھیتر
کہ جیوں ہوتی ہے خاطر منشرح کشمیر کے دیکھے

ان انکھاں ہور زلف کا از بس کہ دیکھا ہے طلسم
شعر تیرا اے ولی یو سحر بنگالے کا ہے

آج تجھ غم سوں ہے ولی گریاں
دیکھ جل پور کا تماشا ہے

کروں کیوں سنگ دل کے دل کوں تسخیر
زبردستی میں بیجاپور کا گڑھ ہے

کوچہ یار عین کاسی ہے
جوگی دل وہاں کا باسی ہے
اے صنم تجھ جبیں اُپر یہ خال
ہندوئے ہردوار باسی ہے

سحر جادو میں تجھ نین سا نہیں
سب پھرا دیکھ شہر بنگالہ

ہوا ہے دنگ بنگالہ تری نرگس کے جادو سوں
معطر ہے سواد ہند تیری زلف کی بو سوں

ولی تیری گلی کو دیکھ بولا
یہی ہے ہند اور کشمیر و کابل

کامرو دیس ہے ترا کوچہ نیں غلط ہے یو شہر بنگالہ

میر

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

دل و دلی گرچہ ہیں دونوں خراب پہ کچھ لطف اجڑے نگر میں بھی ہیں

ولی

دیدہ گریاں ہمارا نہر ہے دل خرابہ جیسے دلی شہر ہے

یقین

مہ رخسار کا اس کے جہاں ہو ذکر تو جیسے
لگے ہے چاندنی چوک اس طرح بازار لگ جاوے

نظیر اکبر آبادی

اس کے رنگ سبز کی ہے چیں میں دھوم
کیوں نہ ہو آخر کو ہندستان ہے

مصحفی

تختہ آب چمن کیوں نہ نظر آئے سپاٹ
یاد آئے مجھے جس دم وہ نگنبود کا گھاٹ[1]

انشا

لہریں لیتا ہے پڑا مچھی[2] بھون آئینے میں
چوم لے تو ہی بھلا اپنا دہن آئینے میں

کسی ہندو بچے کی یاد میں آنکھوں سے اے انشا
نکلتا ہے پڑا جوالا مکھی[3] کی لاٹ کا جوڑا

ناسخ

تین تربینی تو دو آنکھیں مری　　　اب الہ آباد بھی پنجاب ہے[4]

---

۱ نگنبود جمنا کے کنارے دہلی کا مشہور متبرک گھاٹ ہے۔

۲ وہ تالاب جو امرا یا بادشاہ اور راجاؤں کے محلوں میں ہوتا ہے اور جس میں اکثر مچھلیاں چھوٹی رہتی ہیں۔ لکھنؤ میں ایک عمارت کا نام ہے۔

۳ جوالا مکھی آتش فشاں پہاڑ کو کہتے ہیں۔ ہندوستان میں بعض ایسے مقامات پر ہندوؤں کے مندر بنے ہوئے ہیں۔

۴ تربینی میں آنکھوں سے بہنے والے دو دھارے ملا کر کل پانچ دریا ہوگئے جن کی رعایت سے الہ آباد کو پنج آب یعنی پنجاب کہا ہے۔ پنجاب میں بہنے والے پانچ دریاؤں کے نام ہیں ستلج، بیاس، راوی، چناب اور جہلم جو پانچوں سندھ میں مل جاتے ہیں۔

آتش

معشوق بھی کوئی نظر آتا ہے تو ٹھنڈا
اوقات بسر ہوتی ہے کشمیر میں میری

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں

غالب

بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوار یار میں
فرماں روائے کشورِ ہندوستان ہے

سحر

اللہ کے گھر میں بھی میں گھوروں گا بتوں کو
تحسین کی مسجد سے مصلا نہ اٹھے گا[1]

مہر

روتا ہوں بنارس کے تصور میں شب و روز
اے ہندوؤ دیکھو یہ ہے دریائے بنارس

کہاں کا گاؤ نر بنگالہ کیسا ہے خبر تم کو
ہمارے دل پہ کرتے ہیں اثر جادو بنارس کے

وزیر

درگاہ خواجہ کی ہے یہ روضہ وزیر کا
آ فاتحے کو لکھنؤ اجمیر ہو گیا

نتھن لال بہجت

گر ملاوے کوئی اس کان ملاحت سے مجھے
بخش دوں لاہور کا ملک اس کو میں سانبر سمیت[2]

---

۱ تحسین کی مسجد چوک لکھنؤ کی مشہور مسجد ہے
۲ سانبھر مغربی پنجاب میں ایک مقام ہے جہاں نمک کی کانیں پائی جاتی ہیں

شور

کیا کیا ہی لہریں اٹھتی ہیں دل میں ہمارے آج
موقع ملے تو جا رہیں مچھلی بھون کے پاس

فنا[1]

ہو خجل شام اودھ اور بنارس کی سحر
کبھی دیکھے جو وہ گیسو وہ بہار عارض

راجہ بشن کمار وفا

رہا قبضے میں ہر اک تیر قامت
کماں اجمیر میں میری چڑھا کی

(۷) وہ تشبیہیں اور استعارے جو ہندستانی موسیقی سے ماخوذ ہیں:

اردو کے قدیم شاعروں میں سے بیشتر یا خانقاہ سے وابستہ تھے یا دربار سے۔ دونوں جگہوں پر ہندستانی موسیقی کا چرچا عام تھا۔ حال و قال کی محفلوں میں شامل ہونے والے لوگ ہندستانی سازوں اور راگوں سے ناواقف نہیں تھے اور سلاطین و امرا و رؤسا کے دربار تو اس زمانے میں موسیقی کی سرپرستی کے اہم مراکز تھے۔ اردو کے بعض غزل گو خود بھی موسیقی کے رسیا تھے اور اس فن میں اچھی خاصی دسترس رکھتے تھے۔

خواجہ میر درد کے ذکر میں محمد حسین آزاد نے لکھا ہے "موسیقی میں اچھی مہارت تھی۔ بڑے بڑے باکمال گویّے اپنی چیزیں بنظر اصلاح لاکر سناتے تھے۔ راگ ایک پر تاثیر چیز ہے دل کو فرحت اور روح کو عروج دیتا ہے۔ اس واسطے اہل تصوف کے اکثر فرقوں نے اسے بھی عبادت میں شامل کیا ہے۔ چنانچہ معمول تھا کہ ہر مہینے کی دوسری اور ۲۴ویں کو شہر کے بڑے بڑے کلاونت، ڈوم، گویے اور صاحب کمال اور اہل ذوق جمع ہوتے تھے اور معرفت کی چیزیں گاتے تھے"۔[2] قلندر بخش جرأت کے بارے میں لکھا ہے کہ علاوہ کمال

۱ شیخ مہر فنا بحکیت اپنے فن میں شہرۂ آفاق، خلف شیخ طاہر باشندہ لکھنؤ (تذکرۂ محسن، ص ۱۲۹)
۲ (آب حیات، ص ۱۸۶)

شاعری اور نجوم شناسی کے موسیقی میں بھی مہارت حاصل تھی اور ستار خوب بجاتے تھے۔ نواب محبت خاں محبت اور انشاء اللہ خاں سے ان کی صحبتیں بہت گرم رہتی تھیں(۱) یہی حال انشاء کا بھی تھا۔ آب حیات ہی سے روایت ہے "ایسا طباع اور عالی دماغ آدمی ہندوستان میں کم پیدا ہوا ہوگا ... شوخی اس قدر کہ سیماب کی طرح ایک جا قرار نہ تھا"۔ اس پر حاشیہ لگایا ہے کہ لڑکپن میں طالب علمی کرتے تھے مگر ساتھ ہی گانے کا شوق بھی تھا۔ ستار بھی بجاتے تھے۔ شیخ ابراہیم ذوق کو اگرچہ بہت چڑھایا ہے لیکن موسیقی کا ذکر قدرے احتیاط سے کیا ہے کہ ابتداءً موسیقی کا شوق رہا اور بہت کچھ حاصل کیا۔(۲)

غزل پر اساتذہ کے ہندستانی موسیقی سے گہرے شغف کا اثر ہوا ہے۔ غزلیں امیر خسرو کے زمانے سے گائی جاتی تھیں، متاخرین مغلوں اور بالخصوص محمد شاہ رنگیلے کے زمانے میں اردو غزل ہندستانی موسیقی کا حصہ ہوگئی۔ قوالی خاص ہندوستان کی چیز ہے۔ چنانچہ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ غزلیہ شاعری کے استعاروں اور تشبیہوں میں جگہ جگہ ہندستانی موسیقی کی جھنکار سنائی دے جاتی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ولی

دل کو شادی ہے کیوں نہ باجے آج
ہر طرف جگ میں تال اور منڈل(۳)

پی کوں دیکھا نہیں ہوں اس نوبت
دل مرا اس سبب سوں جھانجھ میں ہے(۴)

---

۱ آب حیات، ص ۴۴۴ ۲ ایضاً، ص ۴۵۲
۳ گول تھال کی طرح کا ایک ساز
۴ جھانجھ، اضطرابی، بے صبری۔ جھانجھ ایک قسم کے بڑے مجیرے کو بھی کہتے ہیں جو طاسہ اور ڈھول کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔ یہ بیچ سے ابھری ہوئی دو طشتریاں ہوتی ہیں جن میں سوراخ کرکے ڈورا ڈال لیتے ہیں اور ان دونوں کو ملا کر بجاتے ہیں۔

ناجی

وظیفہ راگنی کے سر میں زاہد کفر ہے مت پڑھ
نہیں تسبیح تیرے ہاتھ میں یہ راگ مالا ہے

درد

خلق میں ہیں پر جدا سب خلق سے رہتے ہیں ہم
تال کی گنتی سے باہر جس طرح روپک میں سم(۱)

قدرت اللہ قدرت

ایک ہی پردے کی گر سمجھو تو ہے یہ سب الاپ(۲)
گر صدائے بانگ ہے ور نغمۂ ناقوس ہے

مصحفی

ہر ایک اشک کو مژگاں سے یہ علاقہ ہے
کہ جوں ستار کی کھونٹی سے تار باندھ دیا

مر گیا میں تو گٹکری(۳) ایسی
تونے اے بلبل سحر لی ہے

انشا

ہچکیاں لے ہے اس طرح بط ے
جس طرح گٹکری میں تان پھرے

---

۱ اہل موسیقی معینہ ضربوں پر آواز کے موزوں ہونے کو تال اور آخر ضرب کے وزن کے ساتھ برابر ہونے کو سم کہتے ہیں۔ روپک دو تالیوں والا ایک دو تالا تال ہوتا ہے

۲ نغمہ موسیقی میں الاپ آواز کی موزونی کے اس مقام کو کہتے ہیں جہاں راگنی کے روپ سروپ ظاہر ہونے لگتے ہیں

۳ وہ پیچیدہ آواز جو گانے والوں کے گلے سے لہرا کر نکلتی ہے

ناسخ

اشک خونیں رنگ نالہ راگ ہے[۱]
واہ کیا خوش رنگ اب کا پھاگ[۲] ہے

گٹکری ہے گلے میں کافر کے
دیکھیے جب ہے تان ہونٹوں پر

مومن

اُس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

حافظ سہارنپوری

مغنیانِ محبت کا راگ رنگ ہے اور
نہ مال کوس[۳] نہ ہنڈول[۴] نے سری[۵] نے بھاگ[۶]

شور

سم و تال کا وہ مزا اس میں تھا که بیجو ہوس کر اُسے باورا[۷]

---

۱ ہندستانی موسیقی میں راگ اس آواز کا نام ہے جو کئی سروں سے مرکب ہوکر ایک خاص صورت پیدا کرتا ہے۔ اگرچہ ترکیب کے اعتبار سے اس کی تین قسمیں ہیں لیکن موسموں کے اعتبار سے راگوں کی چھ قسمیں قرار دی گئی ہیں۔ ہر ایک راگ سے متعلق پانچ پانچ راگنیاں آٹھ آٹھ پتر اور فی پتر ایک بھارجا بتائی گئی ہے۔ یعنی راگ کی تشخیص مرد سے راگنی کی عورت سے پتر کی فرزند سے اور بھارجا کی بہو سے کی گئی ہے

۲ ہولی کے راگ رنگ۔ اس موقعے پر گلال اور عبیر افراط سے اڑتا ہے

۳ ہندی راگوں میں سے دوسرے راگ کا نام جو ماگھ پھاگن مطابق جنوری فروری یعنی سردیوں میں گایا جاتا ہے

۴ ہندی راگوں میں تیسرا راگ جو چیت بیساکھ یعنی مارچ اپریل میں اکثر شام کے وقت بسنت رت میں ہر وقت اور غیر موسم میں دن کے آخر وقت میں گایا جاتا ہے

۵ چھ راگوں میں سے پانچویں راگ کا نام جو اگن پوس یعنی نومبر اور دسمبر میں دوپہر کے بعد گایا جاتا ہے

۶ آخر شب کی ایک مشہور راگنی کا نام

۷ بیجو باورا، مشہور گائیک

حالی

سر تھے وہی اور تال وہی پر راگنی کچھ بے وقت سی تھی
غل تو بہت یاروں نے مچایا پر گئے اکثر مان ہمیں

فراق

یہ تیرا شعلۂ آواز ہے کہ دیپک(۱) راگ
قریب و دور چراغ آج ہوگئے روشن

یہ ترا جسم ہے یا راگنی(۲) ہے آکے کھڑی
کہ آج تک تو نہ دیکھا تھا یہ بدن کا رچاؤ

آتے ہی جل اٹھے چراغ
روپ ہے تیرا دیپک راگ

نگاہ و گوش کی پرکیف تشنگی کو نہ پوچھ
اک ادھ کھلی سی کلی ادھ سنا سا راگ ہے تو

یہ یاد یار کی کیفیتیں یہ ہجر کی رات
سکوت نیم شبی نے اٹھا لیا ہے ستار

فضا کو جیسے کوئی راگ چیرتا جائے
تری نگاہ دلوں میں یونہی اتر آئی

---

۱ ہندی راگوں میں سے چھٹا اور آخری راگ جس کے گانے کا زمانہ جیٹھ اساڑھ مطابق مئی جون یعنی گرمیوں کا موسم ہے

۲ راگ کی رفیقہ حیات، راگ کے مختلف شعبے اور مختلف راگنیوں کی تشکیل پری پیکر حسیناؤں کے پیرائے میں کی گئی ہے

اردو کی لسانیت اور اردوئیت

غزل میں ہندستانی عناصر کی بحث ختم کرنے سے پہلے چند لفظ اردو غزل کے لب و لہجہ کے بارے میں۔ لسانیاتی نقطہ نظر سے اردو شورسینی اپ بھرنش کی جانشیں دیسی بولیوں سے پیدا ہوئی ہے۔ دکن جاکر اس نے وہاں کی مقامی روایتوں سے گہرا اثر قبول کیا جس کی وجہ سے اس کا لب و لہجہ بہت کچھ بدل گیا۔ لیکن اردو کی یہ روش شمالی ہندوستان کے "فصیحان فارسی" کو پسند نہیں تھی۔ شاہ سعداللہ گلشن کی ہدایت پر ولی نے ریختہ کی غرابت اور اجنبیت کم کی اور اسے فارسی سلیقہ اور انداز سے روشناس کرایا۔ اس سے پہلے شمالی ہند میں اردو شعر کی بنیاد عموماً ہندی کبیشروں پر رکھی جاتی تھی اور ماسوائے وزن کے باقی رجحان ہندوی ہوتا تھا۔[1] حاتم، مظہر، میر اور سودا کی کوششوں سے یہ روشیں متروک ہوگئیں اور اردوئے معلّٰی کے نام سے ایک اعلیٰ معیاری زبان وجود میں آنے لگی۔ میر نے اردو شعر میں ہندی اور فارسی دونوں کے حد سے زیادہ استعمال کو یکساں قبیح ٹھیرایا اور ہندی اور فارسی کے باسلیقہ امتزاج کی طرف توجہ دلائی، لکھتے ہیں:

"چہارم آنکہ ترکیبات فارسی می آرند۔ اکثر ترکیب کہ مناسب زبان ریختہ می افتند، آں جائز است و ایں را غیر شاعر نمی داند۔ و ترکیبے کہ نامانوس ریختہ می باشد آں معیوب است۔ و دانستن نیز موقوف بسلیقہ شاعری است۔ و مختار فقیر ہم ہمیں است اگر ترکیب فارسی موافق گفتگوئے ریختہ بود مضائقہ ندارد۔"[2]

مظہر جانجاناں نے شروع میں متوازن اور میانہ راہ اختیار نہیں کی تھی۔ سودا نے ان کی ہجو کی۔[3] غرض فارسی اور ہندی کے دو مختلف راستوں کے

---

۱ شعر الہند، ص ۴۲۱، محمود شیرانی نے 'پنجاب میں اردو' میں لکھا ہے کہ ابتداً اردو کے بعض شعرا ہندی اوزان برتتے تھے

۲ نکات الشعراء ص ۱۷۹، دیکھو ذکر آصف علی خاں عاجز

۳ مظہر کا شعر فارسی اور ریختہ کے بیچ ... الخ

درمیان اختلاط اور اعتدال کی ایک نئی راہ نکالی گئی جو مقبول و مرغوب ہوئی۔ چنانچہ قدما کو اس پر بجا طور سے فخر و ناز تھا۔ میر اپنی زبان کو 'ہندی' بھی کہتے تھے:

نا جانے لوگ کہتے ہیں کس کو سرور قلب
آیا نہیں یہ لفظ تو 'ہندی زباں' کے بیچ

حاتم کہتے ہیں:

ہند کی گفتگو انوکھی ہے
چرب ہے سب اوپر یہاں کی زباں

رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیض سخن
گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندستاں کے بیچ

سودا نے فرمایا:

کبھے تھا ریختہ کہنے کو عیب ناداں بھی
سو یوں کہا کہ میں دانا ہنر لگا کہنے
بسان مہر یہ روشن ہے سارے عالم پر
جہاں میں جیسے کہ میں شعر تر لگا کہنے

سخن کو ریختے کے پوچھے تھا کوئی سودا
پسند خاطر دِلہا ہوا یہ فن مجھ سے
کب اس کو گوش کرے تھا جہاں میں اہل کمال
یہ سنگ ریزہ ہوا ہے در عدن مجھ سے

اور خدائے سخن میر نے تو بلاشبہ اسے اوجِ کمال عطا کیا:

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

میر اور سودا کے بعد سے اردو میں یہ روش قائم ہوگئی۔ فارسی کے غلو

کی مذمت کی جانے لگی اور لوگ فارسی کے مقابلے پر اردو میں شعر کہنے کو ترجیح دینے لگے۔ یوں ایک نیا شعری محاورہ وضع ہونے لگا۔ محمد حسین آزاد نے سودا کے ضمن میں بڑی خوبی سے یہ بحث اٹھائی ہے۔ یہ اقتباس قدرے طویل ہے لیکن آج بھی غور سے پڑھنے کا تقاضا کرتا ہے:

"جن اشخاص نے اردو زبان کو پاک صاف کیا ہے۔ مرزا کا ان میں پہلا نمبر ہے۔ انہوں نے فارسی محاوروں کو بھاشا میں کھپاکر ایسا ایک کیا ہے جیسے علم کیمیا کا ماہر ایک مادہ کو دوسرے مادہ میں جذب کر دیتا ہے اور تیسرا مادہ پیدا کر دیتا ہے کہ کسی تیزاب سے اس کا جوڑ کھل نہیں سکتا۔ انھوں نے ہندی زبان کو فارسی محاوروں اور استعاروں سے نہایت زور بخشا۔ اکثر ان سے رواج پا گئے۔

انھیں کا زور طبع تھا جس کی نزاکت سے دو زبانیں ترکیب پا کر تیسری زبان پیدا ہو گئی اور اسے ایسی قبولیت عام حاصل ہوئی کہ آئندہ کے لیے وہی ہندوستان کی زبان ٹھہری۔ جس نے حکام کے درباروں اور علوم کے خزانوں پر قبضہ کیا۔ اسی کی بدولت ہماری زبان فصاحت اور انشا پردازی کا تمغہ لے کر شائستہ زبانوں کے دربار میں عزت کی کرسی پائے گی۔ اہل ہند کو ہمیشہ ان کی عظمت کے سامنے ادب اور ممنونی کا سر جھکانا چاہیے ... مرزا نے کہیں کہیں تصرف کیے ہیں

لب و لہجہ ترا سا ہے گا کب خوبان عالم میں
غلط الزام ہے جگ میں کہ سب مصری کی ڈلیاں ہیں
کل تو مست اس کیفیت سے تھا کہ آتے دیر سے
بھر نظر جو مدرسہ دیکھا سو وہ میخانہ تھا
ساق سیمیں کو ترے دیکھ کے گوری گوری
شمع مجلس میں ہوئی جاتی ہے تھوڑی تھوڑی
اپنے کعبے کی بزرگی شیخ جو چاہے سو کر
از روئے تاریخ تو بیش از صنم خانہ نہیں

مرزا اکثر ہندی کے مضمون اور الفاظ نہایت خفیف طور پر تضمین کر زبان ہند کی اصلیت کا حق ادا کرتے تھے۔ اس لطف میں یہ اور سید انشاء شامل ہیں۔ چنانچہ فرماتے ہیں ؎

ترکش الینڈ سینہ عالم کا چھان مارا
مژگاں نے تیرے پیارے ارجن کا بان مارا
محبت کے کروں کچھ بل کی میں تعریف کیا یارو
ستم پربت ہو تو اس کو اٹھا لیتا ہے جوں رائی
نہیں ہے گھر کوئی ایسا جہاں اس کو نہ دیکھا ہو
کنھیا سے نہیں کچھ کم صنم میرا وہ ہرجائی
ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ نین ہیں کہ جن سے یہ جنگل ہرے ہوئے
اے دل یہ کس سے بگڑی کہ آتی ہے فوج اشک
لختِ جگر کی لاش کو آگے دھرے ہوئے(1)

مرزا خود الفاظ تراشتے تھے اور اس خوبصورتی سے تراشتے تھے کہ مقبول خاص و عام ہوتے تھے۔ آصف الدولہ مرحوم کی تعریف میں ایک قصیدہ کہا ہے چند شعر اس کے لکھتا ہوں۔ مضامین ہندی کے ساتھ الفاظ کی خوبصورت تراش کا لطف دیکھو

تیرے سایہ تلے ہے تو وہ مہنت
پشہ کر جائے دیو ودد سے لڑنت
نام سُن چیل کوہ پیکر کے
بہہ چلیں جوئے شیر ہوکر دنت
سحر صولت کے سامنے تیرے
سامری بھول جائے اپنی پڑھنت
تیری ہیبت سے مُنہ فلک کے تلے
کانپتی ہے زمیں کے بیچ گڑنت
تکلے کی طرح بل نکل جاوے
تیرے آگے جو وو کرے اکڑنت

ا ہندوستان کا قدیم دستور ہے کہ جب سپہ سالار لڑائی میں مارا جاتا تھا تو اس کی لاش کو آگے لے کر تمام فوج کے ساتھ دھاوا کردیتے تھے۔ سرہند پر جب درانی سے فوج شاہی کی لڑائی ہوئی اور نواب قمرالدین خاں مارے گئے تو میر منّواں کے بیٹے نے یہی کیا اور فتحیاب ہوا

دیکھ میداں میں اس کو روزِ نبرد
منہ پہ راون کے پھول جائے بسنت
تلنگ پا اگر سنے تیرے
داب کر دم کھسک چلے ہنونت
آوے بالفرض سامنے تیرے
روز ہیجا کے سور یا ساونت
تن کا ان کے زرہ میں ہو یوں حال
مرغ کی دام میں ہو جو پھڑکنت

اسی طرح باقی اشعار ہیں۔ مرغ کی پھڑکنت، جل کر بھسمنت، تیر کی کمان سے سرکنت، زمین میں کھدنت، گھوڑے کی کڑکنت اور ڈپٹنت، جودنت (مقابل) دبکنت (ڈر کر دبکنا) روباہ شیر کو سمجھتی ہے کیا پشمنت، نچنت (بے فکر) روپیوں کی بکھرنت، تاروں کی چھٹکنت، لپٹنت (لپٹنا) پڑھنت (پڑھنا) کھلنت (کھلنا) وغیرہ۔

بہارِ سخن کے گل چینو! وہ ایک زمانہ تھا کہ ہندی بھاشا کی زمین جہاں دوہروں کا سبزہ خودرو اگا ہوا تھا وہاں نظم فارسی کی تخم ریزی ہوئی تھی۔ اسی وقت فارسی کی بحروں میں شعر کہنا اور ادھر کے محاورات کو ادھر لینا اور فارسی مضامین کو ہندی لباس پہنانا ہی بڑا کمال تھا۔ اس صاحب ایجاد نے اپنے زور طبع اور قوت زبان سے صنعتوں اور فارسی کی ترکیبوں اور اچھوتے مضمونوں کو اس میں ترتیب دیا اور وہ خوبی پیدا کی کہ ایہام اور تجنیس وغیرہ صنائع لفظی جو ہندی دوہروں کی بنیاد تھی، اسے لوگ بھول گئے۔

اس وقت زمینِ سخن میں ایک ہی آفت تو نہ تھی۔ ادھر تو مشکلات مذکورہ، ادھر پرانے لفظوں کا ایک جنگل، جس کا کاٹنا کٹھن، پس کچھ اشخاص آئے کہ چند کیاریاں تراش کر تخم ریزی کر گئے۔ ان کے بعد والوں نے جنگل کو کاٹا، درختوں کو چھانٹا، چمنِ ہندی کو پھیلایا۔ جو ان کے پیچھے آئے انھوں نے روش، خیاباں، داربست گلکاری، نہال، گلبن سے باغ سجایا۔ غرض عہد بعہد اصلاحیں ہوتی رہیں اور آئندہ ہوتی رہیں گی"۔ (آب حیات ص ۱۵۸ تا ۱۶۳)

اس تبدیلی میں اس دور کے تمام شعرا نے کم و بیش حصہ لیا۔ قائم اور مصحفی کے یہ اشعار دیکھیے:

قائم جو کہے ہیں فارسی یار
اس سے تو یہ ریختہ ہے بہتر

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بزبان دکنی تھی

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ
اب ہے اشعار ہندوی کا رواج

مصحفی نے ایک اور جگہ فارسی کے مقابلے میں اردو کی کشش کا اقرار یوں کیا ہے:

کیا کروں اہل صفاہاں کی بھی خاطر ہے ضرور
اور مجھے ہندی فصیحاں کی بھی خاطر ہے ضرور

میر و سودا سے مصحفی اور انشا کے زمانے تک اردو کی "اردوئیت" کافی نکھر آتی ہے۔ گو انشا کی غیر سنجیدگی کے ہاتھوں یہ قدرے کھلواڑ کا شکار ہوتی ہے۔ نظیر اکبر آبادی اس کے عوامی روپ کو ادبیت کا رنگ دیتے ہیں۔

حسن امتزاج اور کمال اختلاط کی مضبوط اساس میر و سودا اور ان کے معاصرین نے رکھ دی تھی۔ اس کے بعد جرأت و مصحفی و انشا و امانت و آتش و ناسخ جیسے متعدد اساتذہ کی کہکشاں ہے جس میں غالب کی تاج محل کی سی طرح داری اور حسن کاری بھی ہے اور ذوق و ظفر و داغ کی ٹھیٹھ اردوئیت اور محاورہ بانی بھی۔ ان اساتذۂ باکمال کے بعد اردو کا امتزاجی حسن اور توازن معجزہ کی حد کو پہنچ جاتا ہے۔ ذوق و داغ کے یہاں اردو بطور شعری اظہار اپنے نطق پر پوری طرح قابو پالیتی ہے اور اس میں ایک عجیب و غریب شان خود اعتمادی جھلکنے لگتی ہے۔

داغ

کہتے ہیں اسے زبان اردو
جس میں نہ ہو رنگ فارسی کا

حالی لب و لہجہ کی اس اردوئیت کو قائم رکھتے ہیں اور کچھ مزید نرما دیتے ہیں۔ لکھنوی شاعری میں الفاظ کی شعبدہ گری کے تحت فارسی تراکیب وغیرہ کا جو میکانکی استعمال ہوا تھا، شاد اور آرزو کی زبان اس کے خلاف غیر شعوری رد عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ آرزو کی خالص اردو ذوق اور داغ کی اردو سے مختلف ہے۔ یہ بولی ٹھولی کی طرف نسبتاً زیادہ جھک گئی ہے۔ شاد نے میر سے رجوع کیا۔ میر کے لب و لہجہ کو اپنانے کا رجحان بعد کی غزل میں عام رہا۔ غرض فارسی اور ہندی کے باسلیقہ امتزاج سے اردوئے معلیٰ کا جو دھارا میر اور سودا کے زمانے سے بہنا شروع ہوا تھا وہ معمولی سے تغیر و تبدل کے ساتھ آج تک جاری ہے:

سودا

وے صورتیں الٰہی کس ملک بستیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں
برسات کا تو موسم کب کا نکل گیا پر
مژگاں کی یہ گھٹائیں اب تک برستیاں ہیں
قیمت میں ان کی گو ہم دو جگ کو دے چکے ہیں
اس یار کی نگاہیں تِس پر بھی سستیاں ہیں

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں

میر

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کے

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودھے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے
آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے
گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

صبر کہاں جو تم کو کہیے لگ کے گلے سے سو جاؤ
بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے ٹک ہو جاؤ

گل نے ہزار رنگ سخن سر کیا ولے
دل سے گئیں نہ باتیں تری پیاری پیاریاں

دل کی کچھ تقصیر نہیں ہے آنکھیں اس سے لگ پڑیاں
مار رکھا سو ان نے مجھ کو کس ظالم سے جا لڑیاں

دل تڑپے ہے جان گھلے ہے حال جگر کا کیا ہوگا
مجنوں مجنوں لوگ کہے ہیں مجنوں کیا ہم سا ہوگا

میر

کہتے نہ تھے کہ مت کڑھا کر
دل ہو نہ گیا گداز تیرا

جی ڈہا جائے ہے سحر سے آہ
رات گزرے گی کس خرابی سے

آسماں شاید ورے کچھ آگیا
رات سے کیا کیا رکا جاتا ہے جی

رخسار اس کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم
آتا ہے جی میں آنکھوں کو ان میں گڑو یئے

نہیں وسواس جی گنوانے کے
ہائے رے ذوق دل لگانے کے

الجھاو پڑ گیا جو ہمیں اس کے عشق میں
دل سا عزیز جان کا جنجال ہوگیا

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

بھورے خاں آشفتہ کے یہ شعر دیکھیے:

جام گدائی ہاتھ میں لے نت سانجھ سویرے پھرتے ہیں
شمس و قمر یہ دونوں بھکاری حسن کے تیرے پھرتے ہیں
پنڈت پوچھو ہاتھ دکھاؤ فال کھلاؤ کوئی پہر
دن جو ہوں برگشتہ اپنے کس کے پھیرے پھرتے ہیں
یوں کاندھے پر زلفیں اس کی بل کھاتی ہیں وقت خرام
مار سیہ کو ڈال گلے میں جیسے سپیرے پھرتے ہیں
جوگ لیا آشفتہ ہم نے دیکھ لٹک ان زلفوں کی
گلیوں گلیوں حال پریشاں بال بکھیرے پھرتے ہیں

درد

نہ وہ نالوں کی شورش ہے نہ آہوں کی ہے وہ دھونی
ہوا کیا درد کو پیارے گلی کیوں آج ہے سونی
جلاکر دیکھ نامے کو حقیقت گر نہیں پڑھتا
محبت کے شراروں نے یہ چھاتی جس طرح بھونی
تپش کو دل کی میں جانا تھا یہ آنسو بجھا دیں گے
ولے یہ آگ تو پانی سے بھڑکی اور بھی دونی

مصحفی

ازبس کہ چشم تر نے بہاریں نکالیاں
مژگاں ہیں اشک سرخ سے پھولوں کی ڈالیاں ... الخ
از بس تری ادائیں مجھ کو کڑھاتیاں ہیں
جب دیکھتا ہوں تجھ کو آنکھیں بھر آتیاں ہیں... الخ

رہنے دو مرے سینے میں پیکاں کو نہ چھیڑو
از بہر خدا ناوک جاناں کو نہ چھیڑو... الخ

ہائے اُس کا ہمک کر اُٹھ جانا
جیسے بجلی چمک کر اُٹھ جانا
قہر ہے یہ کہ میرے پہلو سے
اندک اندک سرک کر اُٹھ جانا

انشا نے زبان کے ساتھ خاصی بے اعتدالیاں کیں لیکن ان کی بعض غزلوں میں ٹھیٹھ اردو اپنے پورے ٹھاٹھ پر ملتی ہے۔ یہاں ایسی غزلوں کے صرف مطلعے درج کیے جاتے ہیں:

لے انھوں نے جو یہ پھولوں کی چھڑی ڈالی توڑ
میں نے بھی آپ کی دو لڑ کی لڑی ڈالی توڑ

پھبن اکڑ چھب نگاہ سج دھج جمال طرز خرام آٹھوں
نہ ہوویں اس بت کے گر پجاری تو کیوں ہو میلے کا نام آٹھوں

بولے تو اپنے سرو خراماں کو تاڑ باندھ
گر قصد بوسہ ہووے تو گرد اس کے پاڑ باندھ

پرچھائیں اپنی چال کی ٹک منھ کو موڑ دیکھ
گردن کی یہ لچک یہ کمر کی مروڑ دیکھ

آتی تھی ایک حور مجھے دیکھ ہٹ گئی
دانتوں کے بیچ داب زباں چٹ پلٹ گئی

بھبوکا روپ سج دھج قہر آفت چلبلاہٹ ہے
جھمکڑا نور کا مکھڑا غضب اس کی سجاوٹ ہے

دو چار سن کے تیرے سخن ہم کڑے کڑے
اٹھتے ہیں کوئی در پہ ترے جو اڑے اڑے

عجیب لطف کچھ آپس کی چھیڑ چھاڑ میں ہے
کہاں ملاپ میں وہ بات جو بگاڑ میں ہے

جرأت

اک طرف مور مونڈیروں پہ کریں کیا کیا شور
اک طرف ابر میں بگلوں کی قطار آئے نظر
ہووے اطراف سے گھنگھور گھٹا گھر آئی
کوند بجلی کی ہو اور پڑتی پھہار آئے نظر

محبت خاں محبت

ترش رو ہو تم نے دیں کیا کڑوی کڑوی گالیاں
ہم نے جوں شہد و شکر کس کس مزے سے کھالیاں
ٹک دکھا دے چاند سا مکھڑا کہ فرقت میں تری
مار ڈالیں گی محبت کو یہ راتیں کالیاں

آتش

تری زلفوں نے بل کھایا تو ہوتا
ذرا سنبل کو لہرایا تو ہوتا
کہے جاتے وہ سنتے یا نہ سنتے
زباں پر حال دل آیا تو ہوتا

ذوق کی شاعری اردو کے ٹھیٹھ ٹھاٹھ کی بہترین مثال ہے۔ فراق گورکھپوری اس سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اردوئیت جتنی ہمیں ذوق کے یہاں ملتی ہے اتنی ذوق سے پہلے کسی شاعر میں نہیں ملتی اور جتنے موضوعات پر شعر کہنے میں اردو کے اردوپن یا اس کی اردوئیت کو ذوق نے نمایاں کیا اتنے موضوعات پر داغ بھی اس انداز سے اشعار نہیں کہہ سکے ... ذوق کی اردو میں چمکی ہوئی بنی ٹھنی ہوئی تراشی خراشی ہوئی عمومیت ہے۔ ذوق زبان کے لحاظ سے عمومیت زدہ ہرگز نہیں بلکہ عمومیت زبان زدہ ہو کر چمک گئی ہے"۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ہم سے ظاہر و پنہاں جو اس غارت گر کے جھگڑے ہیں
دل سے دل کے جھگڑے ہیں نظروں سے نظر کے جھگڑے ہیں ... الخ

رند خراب حال کو زاہد نہ چھیڑ تو
تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو ... الخ

وہ دل کو چرا کر جو لگے آنکھ چرانے
یاروں کا گیا ان پہ بھرم اور زیادہ ... الخ

خط بڑھا کاکل بڑھی زلفیں بڑھیں گیسو بڑھے
حسن کی سرکار میں جتنے بڑھے ہندو بڑھے... الخ

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے... الخ

داغ

عذر آنے میں بھی ہے پاس بلاتے بھی نہیں
باعثِ ترک ملاقات بتاتے بھی نہیں... الخ

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا
جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا ...الخ

اب دل ہے مقام بے کسی کا
یوں گھر نہ تباہ ہو کسی کا
گلشن میں ترے لبوں نے گویا
رس چوس لیا کلی کلی کا
اتنی ہی تو بس کمی ہے تم میں
کہنا نہیں مانتے کسی کا
کہتے ہیں اسے زبان اردو
جس میں نہ ہو رنگ فارسی کا

حالی نے مقدمہ میں "سادگی" پر زور دیتے ہوئے ہندی کے نرم اور شیریں الفاظ اپنانے کی طرف توجہ دلائی تھی۔ اس سلسلے میں انھوں نے غزل میں

عام بول چال کے کچھ لفظ بھی داخل کیے جو بعد کو مقبول ہوئے، مثالیں:

تو نہیں ہوتا تو رہتا ہے اچاٹ
دل کو یہ کیسی لگا دی تونے چاٹ
ملتیں رستوں کے ہیں سب ہیر پھیر
سب جہازوں کا ہے لنگر ایک گھاٹ
برق منڈلاتی ہے اب کس چیز پر
ٹڈیاں کب کی گئیں کھیتی کو چاٹ
تیغ میں برش یہ اے حالی نہیں
جس قدر تیری زباں کرتی ہے کاٹ
چٹکیاں سی دل میں یہ لیتا ہے کون
شعر تو ظاہر میں ہیں تیرے سپاٹ

جلیل

جھومتی آج جو متوالی گھٹا آئی ہے
یاد کیا کیا تری مستانہ ادا آئی ہے
پھونکے دیتی ہے مجھے یاد مرے ساقی کی
آگ برساتی دھواں دھار گھٹا آئی ہے

شاد عظیم آبادی

رت پھری ساری ہری ڈالوں میں پھوٹی کونپل ہوگئے پھول بھی پھل
اک یہ اُجڑا ہوا دل ہے کہ نہ پھولا نہ پھلا اور سوکھا ہی کیا
کالی کالی وہ گھٹائیں وہ پپیہوں کی پکار دھیمی دھیمی وہ پھہار
اب کے ساون بھی ہمارا یوں ہی رونے میں کٹا کیا کہیں چپ کے سوا
بین بھری ہائے وہ آنکھیں تری کالی کالی بے پئے متوالی
سانولا رنگ نمک ریز جراحات جفا اف کہاں دھیان گیا
آنکھیں روئی ہوئی آواز ہے بھرائی ہوئی باتیں گھبرائی ہوئی
اس سے تو اور کسی بھید کا ملتا ہے پتا شاد قسمیں تو نہ کھا

آرزو لکھنوی

آرزو لکھنوی خالص اردو کے بہت بڑے حامی تھے۔ ان کی شاعری کا انفرادی رنگ ہی یہ ہے۔ بول چال کے اور ہندی کے عام الفاظ کو انھوں نے غزل میں اس طرح کھپایا ہے کہ اس کی لطافت میں فرق نہیں آیا۔ دیکھیے یہ شعر:

ہو گئیں کیاریاں ہری جیسے کہ رت پلٹ چلی
کون یہ مسکرا دیا ہنسنے لگی کلی کلی
تاروں کو دیکھتے ہیں سب اور یہ دیکھتا ہوں میں
آئی کہاں سے یہ چمک کس کی ہے یہ جھلا جھلی
دن کی بھی آس ہے یہاں رات کی تکر چاندنی
کتنی رتیں پلٹ گئیں ڈال کبھی نہ یہ پھلی
چاہ کے ساتھ جس کی تھاہ پائی ہے اور نہ پاؤ گے
ایک ہے دوسرے کی آڑ دونوں میں یوں کھلی ملی
اس کے لیے کہ آرزو ہنستا ہوا تھا ساتھ ساتھ
ڈھونڈ تھکا ہوں بن کے بن چھان پھرا گلی گلی

خالص اردو یا اردو کا ٹھیٹھ ٹھاٹھ اپنی جگہ سب صحیح، لیکن بہ نظرِ امعان دیکھا جائے تو اردو بتِ ہزار شیوہ ہے۔ اس کے کئی روپ کئی شانیں اور کئی کرشمے ہیں اور ہر کرشمہ دامنِ دل کھینچتا ہے کہ جا اینجا است۔ میر و مومن بھی اردو کے، اور ذوق و ظفر و داغ و آرزو بھی اردو کے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ غالب بھی اردو کے، جہاں خدائے سخن میر کے بعد لسانی امتزاج اور حسن کاری و طرح داری اپنی معراج پر ملتی ہے۔ زبان میں خالص پن صرف مثالی تصور ہے۔ واقعہ (event) مثال (ideal) سے مختلف ہو سکتا ہے۔ شعری حقیقت تو قوس قزح کے رنگوں کا سا وہ لسانی امتزاج ہے جس نے اردو کو ہند آریائی زبانوں کا تاج محل بنا دیا۔ سچ تو یہ ہے کہ شاعری میں زبان کی لسانیت فی نفسہٖ کچھ حقیقت نہیں رکھتی، اصل چیز اس کی وہ تخلیقیت ہے جو جادو کا اثر پیدا کرتی ہے

اور لسانیت کی کسی بھی متوقع یا پہلے سے متعینہ ساخت کو پگھلا کر کیا سے کیا کردیتی ہے۔ اردو کو اپنی اس تخلیقی اردوئیت پر جتنا بھی ناز ہو کم ہے۔ مختصر یہ کہ اردو نہ تو ہندی ہے اور نہ فارسی۔ اردو اردو ہے اور ہند آریائی زبانوں کی حددرجہ بالیدہ اور معیار رسیدہ ادبی و جمالیاتی شکل جو لسانی امتزاج و توازن کی متنوع سطحوں پر مشتمل ہے۔

اس سارے سفر میں ہم نے دیکھا کہ اُردو غزل مقامی ماحول اور ہندستانی تہذیب سے گہرے طور پر متاثر رہی ہے۔ گو اس کا ڈھانچا ایرانی ہے لیکن یہ اپنے انداز قد سے فارسی غزل سے الگ پہچانی جاتی ہے۔ اس کی پشت پر جو تہذیبی تصور ہے وہ مشترک تہذیب یا گنگا جمنی تہذیب کا تصور ہے جسے صدیوں کے میل جول نے تعمیر کیا ہے۔ یہ تہذیبی تصور ایران و توران سے کچھ رموز و علامات مستعار لیتا ہے مگر یہ بنیادی طور پر ہندستانی ہے اور ہندوستان ہی کی آب و ہوا یہاں کے ذہن و مزاج اور معاشرتی و تہذیبی خصوصیات کا آئینہ دار ہے۔

غزل کی اشاریت اور رمزیت، اس کا کھو جانے اور کچھ پا جانے کا انداز، اس کی لطیف اور ایمائی فضا اور ماورائی احساس ہندستانی ذہنی افتاد سے گہری مناسبت رکھتا ہے۔ اس کی تاثری کیفیت، اس کا تصور عشق اور احساس جمال ہندستانی مزاج سے متاثر ہے اور اس کے جمالیاتی اور روحانی تقاضوں کو پورا کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ فکری سطح پر ہندستانی فنون لطیفہ اور شعر و ادب کی طرح اردو غزل بھی زندگی کے ایک منبع ایک جوہر اور ایک بنیادی وحدت کا اعتراف کرتی ہے۔ وہ ظاہر و باطن نیز مذہبوں اور ملتوں کی تفریق کے حق میں نہیں۔ وہ ہر طرح کی تنگ نظری اور تعصب کے خلاف ہے اور اس روایت کی علم بردار ہے جس میں تصوف اور بھگتی کا جوہر گھل مل کر ایک ہو گیا ہے اور انسان دوستی، بھائی چارے، یگانگت اور امن و آشتی کے عظیم مسلک کی تلقین کرتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی ان صور اور ظواہر سے جن کا ادراک حواس کے ذریعے ہوتا ہے، کہیں وسیع اور عظیم تر ہے۔ اس عظیم تر زندگی کا

شعور حواس کے محدود امتیازات سے بلند ہو کر ہی ممکن ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو رشید احمد صدیقی کا یہ قول کسی مبالغے پر مبنی نظر نہیں آتا:

> "غزل اردو شاعری کی آبرو ہے۔ ہماری تہذیب غزل میں اور غزل ہماری تہذیب میں ڈھلی ہے اور دونوں کو سمت و رفتار ایک دوسرے سے حاصل ہوئی ہے۔"

کتابیات

(۱) ہندستانی تہذیب و تمدن

Ancient and Medieval Architecture of India. Havel, E.B.
London 1915, Pp. 230

Classical Dictionary of Hindu Mythology Dowson, John
London 1950, Pp. 410.

Customs, Manners and Ceremonials of India Dubois, Abbe, J.A
London 1953, Pp. 741

Dances of India Kay Ambrose.
London 1950, Pp. 96.

Dance of Shiva. Coomarswamy, A.
Bombay 1948, Pp. 196.

Epics, Myths and Legends of India. Thomas, P
Bombay , 5th ed. Pp. 146.

Essentials of Indian Philosophy Hiriyanna, M
London 1956, Pp. 216

Gita (Bhagvad). Radhakrishnan, S
London 1948, Pp. 388.

Gita (Essays on). Aurobindo Ghosh.
Calcutta 1937, Pp 380.

Gita Rahasya. V. I & II. Tilak, Bal Ganga Dhar.
Bombay 1948.

Heart of Hinduism. Radhakrishnan, S.
Madras 1936. Pp. 151.

Heritage of India. Max Muller, Friedrich.
Calcutta 1951. Pp. 148.

Hinduism and Buddhism. Coomarswamy, A.
New York 1946. Pp. 86.

Hindu Holidays and Ceremonials. Gupta, B.A.
Calcutta 1919.

Hindu Mysticism according to the Upanishads.
Mahendar Nath Sircar.
London 1934.

Hindu Mythology, Vedic and Puranic. Wilkins, W.J.
London 1882. Pp. 141.

Hindu Religion, Customs and Manners. Thomas, P.
Bombay 1956. Pp. 166.

Hindu View of Life. Radhakrishnan, S.
London 1954. Pp. 133.

History of Philosophy, Eastern and Western. Radhakrishnan, S.
London 1952.

Ideal of Indian Art. Havel, E.B.
London 1911. Pp. 188.

Indian Aesthetics. Kanti Chandra Pandey.
Banaras 1950. Pp. 485.

Indian Heritage. Humayun Kabir.
Bombay 1955. Pp. 170.

Indian Myths and Legends. Mackenzie, Donald, A.
London Pp. 463.

کتابیات

Influence of Islam on Indian Culture. Tara Chand.
Allahabad 1946. Pp. 327.

Indian Philosophy. Radhakrishnan, S.
London 1929. Pp. 738 (Vol. I).
London 1931. Pp. 807 (Vol. II).

Music of India. Popley, H.A.
Calcutta 1950.

Mythology of All Races, Indian and Iranian, Vol. VI. Keith, A.B. and Carnoy, A.J.
Boston 1917.

Myths and Symbols in Indian Art & Civilisation. Zimmer, Heinrich.
New York 1953. Pp. 248.

Mystic Philosophy of the Upanishads. Sris Chandra Sen.
Lucknow 1937.

Philosophies of India. Zimmer, Heinrich.
New York 1951. Pp. 687.

Philosophy of Upanishads Radhakrishnan, S.
London 1924. Pp. 143.

Principal Upanishads. Radhakrishnan, S.
London 1953. Pp. 958.

Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads.
Keith, Arthus Berriedale.
London 1925. Pp. 683.

Standard Dictionary of Folklore, Vol. I & II.
New York 1950. Pp. 531/1196.

Vision of India. Sisirkumar Mitra.
New York 1949. Pp. 336.

انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ، عبداللہ یوسف علی،
الہٰ آباد 1936، ص 415

بزم آخر، فیض الدین، دانش محل دہلی 1945 (طبع چہارم) ص 126

بھگوت گیتا (سنسکرت)، سوامی سم بھرانند

سری رام کرشن آشرم، بمبئی 1953، ص 375

تمدن ہند (لی بان گستاو) اردو ترجمہ، سید علی بلگرامی،
مطبع شمسی آگرہ 1913، ص 531

راجپوت اور مغل زن و شو کی معاشرت، مقبول احمد صمدانی، الہ آباد 1947، ص 412

قرون وسطیٰ میں ہندستانی تہذیب، گوری شنکر ہیرا چند اوجھا،
اردو ترجمہ از پریم چند، الہ آباد 1939، ص 238

قومی تہذیب کا مسئلہ، ڈاکٹر سید عابد حسین، علی گڑھ 1955، ص 335

معاشرتی حالات ہند، عبداللہ یوسف علی، الہٰ آباد 1928، ص 114

ہندو تیوہاروں کی دلچسپ اصلیت، رام پرشاد ماتھر، لکھنؤ 1942، ص 316

ہندوستان کا قدیم تمدن، بنی پرشاد، اردو ترجمہ از اصغر حسین، الہٰ آباد 1950، ص 72

ہندستانی تمدن، ایشور ٹوپا، حیدر آباد 1943، ص 340

ہندستانی ساجیات، ڈاکٹر جعفر حسین، علی گڑھ 1955، ص 363

ہندستانی قومیت اور قومی تہذیب، ڈاکٹر سید عابد حسین، جلد اول، دوم، سوم،
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی 1946

متحدہ ہندستانی قومیت، ڈاکٹر سید محمود، بمبئی 1947، ص 70

(ب) اسلامی تہذیب

اخبار الاخیار (قلمی) عبدالحق محدث دہلوی،
نشان 26/931 ف، مکتوبہ 1138ھ، کتب خانہ انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ

الغزالی، شبلی نعمانی، رحمانی پریس دہلی 1925 (بار دوم)، ص 128

الفرقان (بریلی)، مجدد الف ثانی نمبر مرتبہ محمد منظور نعمانی، 1357ھ

القول الجمیل فی بیان سواء السبیل (اردو ترجمہ)، تصوف کے آداب و اشغال، محمد سرور،
لاہور 1946، ص 165

بزم صوفیہ، صباح الدین عبدالرحمٰن، اعظم گڑھ 1949، ص 520

تاریخ تصوف اسلام، ڈاکٹر محمد مصطفےٰ حلمی (اردو ترجمہ رئیس احمد جعفری)،
کتاب منزل لاہور 1950، ص 333

تاریخ مشائخ چشت، خلیق احمد نظامی، دہلی 1953، ص 778

تصوف اسلام، عبدالماجد دریابادی، اعظم گڑھ 1946 (طبع سوم)، ص 234

تہذیب اسلامی، بارتولڈ، مترجمہ وزارت علی، انجمن ترقی اردو دہلی 1943، ص 142

حجۃ الاسلام، اکبر شاہ خاں، نجیب آباد (یوپی)، طبع سوم، ص 182

حدیقۃ الاولیا، غلام سرور، نول کشور کانپور 1899، ص 164

رود کوثر، محمد اکرام، لاہور، ص 400۔ آب کوثر، ص 224، موج کوثر، ص 416

شیخ مجدد کا نظریہ توحید، برہان احمد فاروقی، لاہور، ص 120

صراط مستقیم، اسد الرحمٰن، دہلی 1355ھ، ص 100

طریق الہجرتین باب السعادتین از ابن جوزی
(اردو ترجمہ) اسلامی تصوف، عبدالرحیم، لاہور، ص 160

عربوں کا تمدن، ڈاکٹر جوزف ہیل، اردو ترجمہ از نذیر نیازی، دہلی 1927، ص 194

عوارف المعارف (اردو ترجمہ) ابوالحسن، نول کشور لکھنؤ 1926، ص 684

فلسفہ عجم، محمد اقبال، مرتبہ میر حسن الدین، حیدر آباد 1946، چوتھا ایڈیشن، ص 247

قرآن الحکیم مع ترجمہ از فتح محمد خان، تاج کمپنی لاہور، ص 982

قران اور تصوف، ولی الدین، دہلی 1948، ص 180

کشف المحجوب (اردو ترجمہ)، محمد حسین، لاہور، ص 488

کلمات طیبات، مرتبہ محمد فضل الرحمٰن، مطبع مجتبائی دہلی 1891، ص 308

کیمیاے سعادت، امام غزالی، مطبع مجتبائی شاہدرہ 1278ھ، ص 567

مقالہ در مسئلہ وحدت الوجود،
(یکے از فصل مخطوطہ بجانب الغربی فی حل مشکلات الشیخ محی الدین العربی)،
بہ ترتیب و تصحیح ڈاکٹر محمد احمد صدیقی، الہٰ آباد یونی ورسٹی، 1954، ص 32

لمعات، شاہ ولی اللہ دہلوی (اردو ترجمہ) محمد سرور، لاہور 1946، ص 267

Idea of Personality in Sufism. Nicholson, Reynold A.
London 1923. Pp. 77.

Introduction to the History of Sufism. Arberry, Arthur J.
London 1942. Pp. 84.

Medieval Islam. Grunebaum, G.E. Von.
Chicago 1953.

Muhammadan Festivals. Grunebaum, G.E. Von.
New York 1951. Pp. 107.

Persian Mystics. Smith, Margaret.
London 1932.

کتابیات

Reconstruction of Religious Thought in Islam, Mohd. Iqbal.
Lahore 1944 (reprint). Pp. 202.

Spirit of Islam. Ameer Ali.
London 1946.

Studies in Early Mysticism in Near and Middle East Smith Margaret
London 1931.

Studies in Islamic Mysticism. Nicholson, R.A.
London 1921.

Sufism. Arberry, A.J.
London 1950.

(ج) تاریخ ہند

Annals and Antiquities of Rajasthan. Todd, James.
New York 1914

Elliot & Dowson's History of India as Told by its own Historians, Vol II
Aligarh 1952. Pp. 102/855.

Glimpses of Medieval Indian Culture. Yusuf Husain.
Bombay 1957. Pp. 161.

History of Khiljis. K.S. Lal.
Allahabad 1950. Pp. 416.

India. Rawlinson, H.G.
London 1952, Pp. 454 (4th Ed.).

India Through the Ages Sircar, Jadu Nath.
Calcutta 1951. Pp. 99.

Khazainul Fatuh, Amir Khusrau. Edt. by Mohd. Habib.
Bombay 1931. Pp. 131.

Later Mughals, Vol. I & II. Irvine, William.
Calcutta 1922. Pp. 392/432.

اردو میں ایک نادر روزنامچہ (یادگار مظہر)، مظہر علی سندیلوی مرتبہ نورالحسن ہاشمی
لکھنؤ 1954، ص 207

افسانہ پدمنی، محمد احتشام الدین، دہلی 1939، ص 148

امرائے ہنود، محمد سعید احمد مارہروی، اورنگ آباد 1932، ص 561

بوستان اودھ، درگا پرشاد، مطبع احمدی لکھنؤ 1892، ص 284

تاریخ اودھ، جلد 5، محمد نجم الغنی، نول کشور لکھنؤ 1919، ص 302

تاریخ فرشتہ، نول کشور لکھنؤ 1874، ص 420

جان عالم، عبدالحلیم شرر، لاہور 1951، ص 192

دہلی بارھویں صدی میں، نواب ذوالقدر درگاہ قلی خان سالار جنگ خان دوراں
مرتبہ مظفر حسین، تاج پریس حیدر آباد، ص 82/16/66

ذکر میر، میر تقی میر، مرتبہ مولوی عبدالحق
انجمن ترقی اردو اورنگ آباد 1928، ص 153

عرب و ہند کے تعلقات، سید سلیمان ندوی، الہ آباد 1930، ص 402

قیصر التواریخ (تاریخ اودھ) جلد 2، کمال الدین حیدر،
نول کشور لکھنؤ 1896، ص 470

گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، لکھنؤ 1957 (بار دوم)، ص 412

محل خانہ شاہی (واجد علی شاہ اختر) اردو ترجمہ فدا علی خنجر،
نامی پریس لکھنؤ 1924، بار سوم، ص 160

مسلمانوں کا روشن مستقبل، طفیل احمد، دہلی 1945، بار پنجم، ص 720

واقعات دارالحکومت، بشیر الدین احمد، جلد اول، آگرہ 1919، 1040
جلد دوم، آگرہ 1919، 876

وقائع عالم شاہی، کنور پریم کشور فراقی، مرتبہ امتیاز علی عرشی، رامپور 1949، ص 232

(د) تذکرے / تاریخیں

آب حیات، محمد حسین آزاد، لاہور 1950 (بار پانزدھم) ص 540

ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ، ڈاکٹر سید عبداللہ، دہلی 1942، ص 367

اردوئے قدیم، شمس اللہ قادری، نول کشور لکھنؤ 1935، ص 155

اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام، ڈاکٹر عبدالحق
علی گڑھ 1957 (بار دوم)، ص 80

اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند جین، کراچی 1954، ص 609

اردو مثنوی کا ارتقا، عبدالقادر سروری، حیدر آباد 1940، ص 143

پنجاب میں اردو، محمود شیرانی، لاہور 1949 (بار دوم)، ص 400

تراجم علمائے حدیث ہند، جلد اول، مولفہ ابو یحیٰ امام خاں نوشہروی،
جید برقی پریس دہلی 1356ھ

تذکرہ آب بقا، عبدالرؤف عشرت لکھنوی، لکھنؤ 1918، ص 240

تذکرہ آثار الشعرائے ہنود (حصہ دوم)، دیبی پرشاد بشاش، 1299ھ، ص 148

تذکرۃ الشعرا (جزو اول، دوم، چہارم، پنجم)، مرتبہ حسرت موہانی، علی گڑھ 1915

تذکرۃ النسا، درگا پرشاد نادر، اکمل المطابع دہلی، 1884، ص 192

تذکرہ اوراق گل، ضمیر احمد ہاشمی، رامپور 1944، ص 367

تذکرہ اہل دہلی، سر سید احمد خان، بتصحیح و تحشیہ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی
کراچی 1955، ص 194

تذکرہ بہارستان سخن، مطبع نول کشور 1884، ص 230

تذکرہ بے جگر قلمی عکس مملوکہ، مالک رام

تذکرہ چمنستان شعرا، لچھمی نرائن شفیق، اورنگ آباد، ص 565

تذکرہ خم خانہ جاوید، مولفہ لالہ سری رام

جلد 1 لاہور	1908	ص 689
جلد 2 لاہور	1911	ص 564
جلد 3 لاہور	1912	ص 651
جلد 4 لاہور	1926	ص 524
جلد 5 لاہور	1940	ص 604

تذکرہ خندہ گل، عبدالباری آسی، لکھنؤ 1929، ص 480

تذکرہ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی عرشی، رامپور 1943، ص 151/117

تذکرہ دیوان جہان ہند، بنی نرائن، برٹش میوزیم، عکس مملوکہ دہلی یونیورسٹی

تذکرہ ریاض الفصحا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد 1934، ص 378

تذکرہ ریختہ گویان، فتح علی حسینی گردیزی، مرتبہ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد 1933، ص 168

تذکرہ ریختی، تمکین کاظمی، حیدر آباد 1930، ص 93

تذکرہ سخن شعرا، نساخ (عبدالغفور)، مطبع نول کشور لکھنؤ 1291ھ، ص 582

تذکرہ سراپا سخن، محسن علی محسن، مطبع نول کشور 1277ھ، ص 402

تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن شیروانی، دہلی 1940 (طبع جدید)، ص 208

تذکرہ شمیم سخن، عبدالحی صفا، نول کشور لکھنؤ 1885، ص 52

تذکرہ شورش، بوڈلین لائبریری آکسفورڈ، عکس مملوکہ دہلی یونیورسٹی

تذکرہ صبح گلشن، مرتبہ علی حسن خاں، مطبع فیض شاہجہانی بھوپال، 1295ھ، ص 646

تذکرہ عشقی، بوڈلین لائبریری آکسفورڈ، عکس مملوکہ دہلی یونیورسٹی

تذکرہ عمدۃ المنتخبہ، (سرور) انڈیا آفس، عکس مملوکہ دہلی یونیورسٹی

تذکرہ عیار الشعرا، خوب چند ذکا، انڈیا آفس، عکس مملوکہ دہلی یونیورسٹی

تذکرہ کاملان رامپور، احمد علی شوق، دہلی 1929، ص 560

تذکرہ کریم الدین، مملوکہ مالک رام، ناقص الاول

تذکرہ گل عجائب، اسد علی تمنا، اورنگ آباد 1936، ص 166

تذکرہ گلزار ابراہم اور گلشن ہند، علی ابراہیم خاں خلیل اور مرزا علی لطف،
مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور، علی گڑھ 1933، ص 296

تذکرہ گلستان سخن، قادر بخش صابر، باصلاح امام بخش صہبائی،
مطبع نول کشور لکھنؤ 1271ھ، ص 494

تذکرہ گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، مطبع نول کشور لکھنؤ 1874، ص 272

تذکرہ گلشن گفتار، خواجہ حمید اورنگ آبادی، مرتبہ سید احمد
حیدر آباد 1339 ف، ص 74

تذکرہ مجموعہ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، لاہور 1933، ص 456

تذکرہ محبوب الزمن، حصہ اول اور حصہ دوم، مطبع رحمانی حیدر آباد 1329ھ، ص 1224

تذکرہ مخزن شعرا، نورالدین حسین خاں رضوی فائق، دہلی 1933، ص 120

تذکرہ مخزن نکات، قیام الدین قائم، مرتبہ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد 1929، ص 79

تذکرہ مشاہیر کاکوری، محمد علی کاکوروی، لکھنؤ 1927، ص 512

تذکرہ نکات الشعرا، میر تقی میر، مرتبہ عبدالحق،اورنگ آباد 1935 (بار دوم)، ص 189

تذکرہ ہندو شعرا، عشرت لکھنوی، لکھنؤ 1931، ص 160

تذکرہ ہندی، مصحفی، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد 1932، ص 283

تلامذہ غالب، مالک رام، دہلی 1958، ص 314

جرات کا عہد اور عشقیہ شاعری، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، لاہور 1952، ص 144

جواہر سخن، اول دوم سوم چہارم، مرتبہ محمد مبین کیفی چڑیاکوٹی،
الہٰ آباد 1935/1932، ص 840/415

حالی محب وطن، ڈاکٹر ذاکر حسین، دہلی 1943، ص 48

داغ، نور اللہ نوری، حیدر آباد 1355ھ، ص 208

داستان تاریخ اردو، حامد حسن قادری، آگرہ 1941، ص 852

دکن میں اردو، نصیر الدین ہاشمی، حیدر آباد 1936 (بار سوم)، ص 568

دہلی کا دبستان شاعری، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، کراچی 1949، ص 398

ذکر غالب، مالک رام، مکتبہ جامعہ دہلی (بار دوم) 1950، ص 232

راسخ عظیم آبادی، حمید عظیم آبادی، پٹنہ، ص 96

روح انیس، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ 1956، باردوم، ص 276

سودا، شیخ چاند، اورنگ آباد 1936، ص 367

سرگذشت حاتم، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، حیدر آباد دکن 1944، ص 128

شعر العجم (جلد پنجم)، شبلی، الہٰ آباد 1918، ص 248

کتابیات

شعر الہند، عبدالسلام ندوی، مطبع معارف اعظم گڑھ 1949، ص 445 / ص 559

شوق (تذکرہ شوق)، عطاء اللہ پالوی، لاہور 1956، ص 391

شوق لکھنوی، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، لکھنؤ 1950، ص 88

کاشف الحقائق، سید امداد امام اثر، جلد اول و جلد دوم
لاہور 1956 (طبع دوم) 544/420

گل رعنا از عبدالحی، مطبع معارف اعظم گڑھ 1340ھ، ص 546

لکھنؤ کا دبستان شاعری، ابواللیث صدیقی، لاہور 1955، (بار دوم)، ص 886

مثنویات، امیر احمد علوی، یوسفی برقی پریس لکھنؤ 1936، ص 120

مجالس رنگین، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب،
لکھنؤ 1929، ص 72

محمد حسین آزاد، جہاں بانو بیگم، حیدر آباد 1940، ص 200

(مرحوم) دہلی کالج، عبدالحق، انجمن ترقی اردو دہلی 1945، ص 174

مصحفی اور ان کا کلام، محمد ابواللیث صدیقی، لاہور 1950، ص 240

ملک محمد جائسی، کلب مصطفیٰ، انجمن ترقی اردو دہلی 1941، ص 207

میاں داد خاں سیاح اور ان کا کلام، ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی، بمبئی 1957، ص 96

میخانہ درد، ناصر نذیر فراق دہلوی، جید برقی پریس دہلی 1344ھ، ص 246

میر تقی میر، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، علی گڑھ 1954، ص 632

میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا، محمود فاروقی، لاہور 1956، ص 304

نصرتی، مولفہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو نئی دہلی، ص 337

ولی گجراتی، ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی، بمبئی 1950، ص 156

یاد چکبست، مرتبہ آنند نرائن ملا، الٰہ آباد 1926، ص 171

یادگار برق، طالب دہلوی، دہلی 1945، ص 464

یادگار شعرا، مرتبہ طفیل احمد، الٰہ آباد 1943، ص 231

European and Indo European Poets of Urdu. Saxena, Ram Babu.
Lucknow 1941. Pp. 318/407.

Ghalib. S.A. Latif (2nd Edn.).
Hyderabad 1929. Pp 104.

Literary History of the Arabs, Nicholson, Reynold A.
London 1953. Pp. 506.

Literary History of Persia (in four volumes). Browne, Ed. G.
London 1919

(ہ) دواوین اور کلیات

دیوان آبرو (منتخب آبرو)، اصغر علی آبرو شاگرد اسیر و مصحفی،
مطبع محمدی ٹونک 1888، ص 168

دیوان آزاد (کپتان الگزانڈر ہیڈرلے)، مطبع احمدی آگرہ 1863

دیوان اثر مرتبہ مولوی عبدالحق، علی گڑھ 1930، ص 78

دیوان اسیر (مظفر علی)، گلستان سخن، مطبع علوی علی بخش لکھنؤ 1271ھ، ص 541

دیوان اشک (میر علی حسن)، 1293ھ، ص 182

دیوان اشک ثانی، مسمیٰ بہ معیار نظم، مطبع سیدی 1311ھ، ص 320

دیوان امانت (آغا حسن)، روشن لال پریس لکھنؤ 1320ھ

دیوان بحر، مطبع مصطفائی لکھنؤ 1285ھ، ص 284

کتابیات

دیوان بیدار، مرتبہ محمد حسین محوی صدیقی، 1935، ص 178/45

دیوان تاباں، مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو دہلی 1935، ص 279

دیوان تراب علی کاکوروی، نول کشور لکھنؤ، ص 343

دیوان تسلیم (امیر اللہ)، مطبع نامی لکھنؤ 1321ھ

دیوان ثناء اللہ فراق (قلمی)، کتب خانہ انجمن ترقی اردو علی گڑھ، ص 474/29،
قبل 1199ھ اوراق 64، اول و آخر ناقص

دیوان جلیل، مطبع یوسفی لکھنؤ، ص 98

دیوان جوشش، مرتبہ قاضی عبدالودود، انجمن ترقی اردو ہند دہلی 1941، ص 272/116

دیوان حاتم علی بیگ مہر، مطبع الٰہی بخش، 1287ھ، ص 516

دواوین داغ انوار المطابع لکھنؤ 1922، (آفتاب داغ)، ص 106، گلزار داغ، ص 316

مہتاب داغ، ص 316، یادگار داغ، ص 256 مرتبہ احسن مارہروی،
مطبوعہ لاہور، (1323ھ)

دیوان درد، مرتبہ معین الدین شاہجہانپوری، مطبع نظامی بدایوں 1923، ص 92

دیوان زادہ (قلمی) شاہ حاتم، کتب خانہ خدابخش، پٹنہ، ص 359، 1188ھ،
اوراق 210 (مصنف کا ذاتی نسخہ)

دیوان ذوق، مرتبہ محمد حسین آزاد، لاہور، ص 350

دیوان راجہ (گل ریاض راجہ)، بلوان سنگھ والیِ کاشی، مطبع عظیم الاخبار آگرہ
1271ھ، ص 267

دیوان رشک (علی اوسط) قلمی، کتب خانہ انجمن ترقی اردو علی گڑھ،
ص 509/64، مکتوبہ 1227ھ اوراق 128

دیوان رونق، پیارے لال رونق شاگرد راسخ دہلوی،
امپریل بک ڈپو پریس کٹرہ مشروع دہلی، 1320ھ، ص 238

دیوان سحر، امان علی (ریاض سحر)، مطبع کارنامہ لکھنؤ 1279ھ، ص 196

دیوان سحر (دیبی پرشاد سحر)، مطبع نول کشور کانپور 1894، ص 120/44

دیوان سوز (سید میر سوز) قلمی، کتب خانہ انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ، ص 477/32،
قبل 1213ھ، اوراق 145

دیوان شاہ تراب کاکوروی، مطبع نول کشور کانپور 1892، ص 350

دیوان شور (دوم) جارج پیش شور، مطبع ممتاز المطابع میرٹھ 1878، ص 228

دیوان شور (سوم) مطبع محب کشور ہند میرٹھ 1884، ص 232

دیوان شور (چہارم) مطبع پولیس پریس میرٹھ 1889، ص 260

دیوان شہیدی کرامت علی (قلمی) کتب خانہ رضائیہ رامپور، ص 887، ص 1290ھ

دیوان شیریں (نواب شاہجہاں بیگم والیہ بھوپال)، مطبع نظامی کانپور 1288ھ، ص 192

دیوان شیفتہ (مصطفیٰ خاں)، لاہور 1954، ص 257

دیوان عاصی (طوطا رام عاصی)، مطبع علوی 1271ھ (بار دوم) ص 221

دیوان عاصی، نغمہ طرب (برج باشی لال)، وکٹوریہ پریس بدایوں 1888، ص 104

دیوان غالب، مرتبہ مالک رام، دہلی 1957، ص 359

دیوان فائز دہلوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب،
انجمن ترقی اردو دہلی 1946، ص 242

دیوان فغاں، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمٰن، کراچی 1950، ص 211

کتابیات

دیوان فی الحال (عبدالقادر دکنی مرید سید شاہ قدرت)،
(قلمی) سنہ کتابت 1224ھ، ص 28 نشان کلیات و دواوین 512/27،
انجمن ترقی اردو علی گڑھ

دیوان قائم چاند پوری (قلمی) کتب خانہ رضائیہ رام پور، 373،
سنہ کتابت 1256، ص 195

دیوان قائم (میرزا محمد قائم)، تحفہ ہند پریس دہلی 1322ھ، ص 80

دیوان کمال (شاہ کمال الدین حسین) قلمی، انجمن ترقی اردو علی گڑھ، 475/30، ص 54

دیوان گویا (فقیر محمد)، نول کشور کانپور 1888، ص 103

دیوان مصحفی اول (قلمی) کتب خانہ رضائیہ رام پور، 406، سنہ کتابت 1211ھ، ص 85
نشان 411، سنہ کتابت 1245ھ، ص 348، نیز نشان 412-415

دیوان مصحفی دوم (قلمی) کتب خانہ رضائیہ رام پور، 407، سنہ کتابت 1211ھ، ص 106

دیوان مصحفی سوم (قلمی)، سنہ کتابت 1211ھ، ص 109، کتب خانہ رضائیہ رام پور،
408، نیز نشان 416

دیوان مصحفی چہارم (قلمی) کتب خانہ رضائیہ رام پور، 409،
سنہ کتابت 1211ھ، ص 98، نیز نشان 417

دیوان مصحفی ششم (قلمی) کتب خانہ رضائیہ رام پور، 413، ص 177، نیز نشان 418

(مصحفی) مجموعہ قصائد (قلمی) کتب خانہ رضائیہ رام پور، 414، ص 131

دیوان مصحفی (آیات مصحفی) مرتبہ مہذب لکھنوی 1953، ص 160

دیوان ملک دکنی (قلمی) کتب خانہ انجمن ترقی اردو علی گڑھ، دواوین و کلیات 517/72،
سنہ تصنیف تقریباً 1280ھ، ص 68

دواوین منیر شکوہ آبادی
دیوان اول (منتخب العالم) مطبع سعیدی رامپور 1264ھ، ص 332
دیوان دوم (تنویر الاشعار)
دیوان سوم (نظم منیر) مطبع ثمر ہند لکھنؤ 1879، ص 478

دیوان میر حسن، نول کشور لکھنؤ 1912، ص 144

دیوان ناسخ اول و دوم، نول کشور لکھنؤ 1872، ص 244

دیوان نظیر اکبر آبادی، مرتبہ فرحت اللہ بیگ، دہلی 1942، ص 37/172

دیوان نور (شاگرد جرأت) قلمی، نسخہ انجمن ترقی اردو علی گڑھ، 527/82، ص 27

دیوان نیاز بریلوی (نیاز احمد)، مطبع نول کشور لکھنؤ 1937 (بار دہم) ص 60

دیوان وحشت، شاگرد جعفر علی حسرت (قلمی)، نسخہ انجمن ترقی اردو علی گڑھ، 523/78، ص 242

دیوان وزیر (دفتر فصاحت) اول و آخر ناقص

دیوان ولی مرتبہ نور الحسن ہاشمی،
انجمن پریس پاکستان کراچی 1954 (بار سوم)، ص 54/328

دیوان یقین، مرتبہ فرحت اللہ بیگ، علی گڑھ 1930، ص 64

کلیات آتش، مطبع نول کشور لکھنؤ 1888، ص 255

کلیات اختر (واجد علی شاہ)، کتب خانہ رضائیہ رامپور، لکھنؤ 1278ھ، ص 990

کلیات الٰہی بخش معروف (قلمی)، کتب خانہ انجمن ترقی اردو علی گڑھ، 476/31

کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری، ہندستانی اکیڈمی الہ آباد 1952، ص 448

کلیات بحری (قاضی محمود)، مرتبہ ڈاکٹر محمد حفیظ سید، نول کشور لکھنؤ 1938، ص 312

کتابیات

کلیات جرأت، مطبع کارنامہ لکھنؤ 1883

کلیات ذکی (مہدی علی خاں)، نول کشور، ص 354

کلیات زٹل نارنولی (قلمی)، کتب خانہ رضائیہ رام پور، 756، اوراق 46

کلیات سراج دکنی، مرتبہ عبدالقادر سروری، حیدر آباد 1938، ص 674

کلیات سودا، حصہ اول و دوم، مرتبہ آسی، مطبع نول کشور لکھنؤ 1932، ص 460 اور 450

کلیات ظفر (بہادر شاہ)، مطبع نول کشور لکھنؤ 1918، ص 394 /198 /196 /244

کلیات قاسم (قدرت اللہ خاں دہلوی) قلمی انجمن ترقی اردو علی گڑھ، 505/60

کلیات محمد قلی قطب شاہ، مرتبہ ڈاکٹر زور، حیدر آباد 1940، ص 1068

کلیات مومن، مطبع نول کشور کانپور 1284ھ، ص 458

کلیات میر تقی میر، مرتبہ عبدالباری آسی، نول کشور لکھنؤ 1941، ص 68 /976 /27

کلیات نظیر اکبر آبادی، مرتبہ عبدالباری آسی، نول کشور لکھنؤ
بار سوم 1951، ص 959 /104

مجموعہ "انبہ نامہ"، سید محمد عبدالباقی، معصوم المطابع لکھنؤ 1933، ص 20

مراثی بخشی الملک راجہ الفت رائے بہادر (قلمی)، 1888 انجمن ترقی اردو علی گڑھ،
669/10

مراثی خلیق (قلمی) انجمن ترقی اردو علی گڑھ، 678/19، اوراق 28، کتابت قبل 1236ھ

مراثی مرزا بیجاپوری (قلمی) اول و آخر ناقص، اوراق 38، کتابت قبل 1082ھ
(نشان 672/14)

مراثی میر ضمیر، مطبع نول کشور لکھنؤ 1898، ص 372

مسدس بے نظیر، یار علی جان صاحب، مرتبہ اثر رامپوری، رامپور 1950، ص 130 /32
نادرات شاہی (کلام شاہ عالم ثانی)، مرتبہ امتیاز علی عرشی، رام پور 1944، ص 327

نوٹ: بہت سی کتابیں جن کا تفصیلی ذکر حواشی میں ہے یا جن کا اضافہ حواشی میں بعد کو کیا گیا، وہ یہاں شامل نہیں۔



اشاریہ

اشاریہ

اشاریہ

اشاریہ

اشاریہ

ولی گجراتی

کوچۂ یار عین کاسی ہے
جوگیِ دل وہاں کا باسی ہے
پی کے بیراگ کی اداسی سوں
دل پہ میرے سدا اُداسی ہے
اے صنم تجھ جبیں اُپر یہ خال
ہندوئے ہر دوار باسی ہے
زلف تیری ہے موج جمنا کی
تل نزک اس کے جیوں سناسی ہے
گھر ترا ہے یہ رشکِ دیولِ چیں
اس میں مدت سوں دل اُپاسی ہے
یہ سیہ زلف تجھ زنخداں پر
ناگنی جیوں کنوے پہ پیاسی ہے
اے ولی جو لباس تن پہ رکھا
عاشقاں کے نزک لباسی ہے

(وفات : احمد آباد 1707)

سانحۂ انہدام مزار : 28 فروری 2002

تفو بر تو اے چرخ گرداں تفو

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی گراں قدر علمی و تحقیقی کتاب

ہندستانی قصّوں سے ماخوذ اردو مثنویاں

مکمل طور پر نظرثانی شدہ اور اضافہ شدہ نیا ایڈیشن

''ہندستانی قصّوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں'' ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا کارنامہ ہے۔ اُردو مثنویوں میں جو فضا اور ماحول ہے، اس کی طرف ابھی تک بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے اس کمی کو دور کرنے کی پوری کوشش کی ہے اور نہایت تلاش اور تحقیق سے اُردو مثنویوں کی ہندستانی بنیاد کا جائزہ لیا ہے۔ نارنگ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں، اس کے سارے گوشوں پر نظر رکھتے ہیں۔ انھوں نے تحقیق کے ان نوادر کو جو نظروں سے اوجھل تھے، یکجا کرکے ایک داستان مرتب کی ہے، جس میں معلومات کے ساتھ دل کشی بھی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اردو کی ہندستانی بنیاد اور تہذیبی رنگ کو واضح کرنے میں یہ کتاب نہایت مفید ثابت ہوگی''۔

آلِ احمد سرور

صفحات . 364 قیمت . 200 روپے

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

ویسٹ بلاک ۔1، آر کے پورم، نئی دہلی 110066

مصنف کی دیگر کتابیں

ادبی تنقید اور اسلوبیات
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ
اسلوبیات میر
قاری اساس تنقید
ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات
اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ
ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں
امیرخسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن
اردو افسانہ، روایت اور مسائل
نیا اردو افسانہ، انتخاب اور تجزیہ
انتظار حسین کی بہترین کہانیاں
بلونت سنگھ کی بہترین کہانیاں
اقبال کا فن
انیس شناسی
سفر آشنا
پرانوں کی کہانیاں
املا نامہ
اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو

انگریزی کتابیں:

Karkhandari Dialect of Delhi Urdu.

Readings in Literary Urdu Prose : University of Wisconsin Press, Madison.

Anthology of Modern Urdu Poetry for Indian Council for Cultural Relations.

Rajinder Singh Bedi : Selected Short Stories, Sahitya Akademi, New Delhi.

Krishan Chander : Selected Short Stories, Sahitya Akademi, New Delhi.

Balwant Singh : Selected Short Stories, Sahitya Akademi, New Delhi.

Urdu Language and Literature : Critical Perspectives, Sterling Publishers, New Delhi.

Let's Learn Urdu : Beginner's Manual for Urdu Script, National Council for Promotion of Urdu Language, New Delhi.



ہندی کتابیں:

अमीर खुसरो का हिन्दवी काव्य (वाणी प्रकाशन)

पाठक आधार आलोचना (सारांश प्रकाशन)

संरचनावाद, उत्तर संरचनावाद एवं प्राच्य काव्य शास्त्र (साहित्य अकादेमी)

बलवन्त सिंह की श्रेष्ठ कहानियां (साहित्य अकादेमी)

उर्दू कैसे लिखें (क़ौमी उर्दू काउन्सिल)

